الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique Et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

دلالة الرثاء في شعر نزار قباني دراسة أسلوبية في المستوى الصوتي والمعجمي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: لغة عربية

إعداد الطالبين:

محمد أكرم دفوس

كنزة عبود

إشراف الأستاذ:

سليم مزهود

السنة الجامعية: 2014 / 2015

دعاء

اللهم من اعتز بك فلن يذل

ومن اهتدى بك فلن يضل

ومن استكثر منك فلن يقل

ومن استقوى بك فلن يضعف

ومن استغنى بك فلن يفتقر

ومن استنصر بك فلن يخذل

ومن استعان بك فلن يغلب

ومن توكل عليك فلن يخيب

شكر وعرفان

قال الله تعالى:"وما أنفقتم من شيء فهو يخلفه وهو خير الرازقين"

وقال رسول الله(ص)"إن الحوت في البحر والطير في السماء ليصلون على معلم الناس الخير"

جميل من الإنسـان أن ينيـر درب الحائرين ويأخذ بأيديهم ليقودهم إلى بـر الأمان متجاوزا بهم أمـواج الفشـل والقصـور.

مـن أي أبواب الثنـاء سندخل وبـأي أبيـات القصيد نعبر وفي كل لمسة من وجودك وأكـفـك للمكـرمات أسطر.

كنت كسحـابة معطاءه سقـت الأرض فاخضرت كنت ولا زلت كالنخلة الشامخة تعطي بلا حدود.

فجزاك عنا أفضل ما جزى العاملين المخلصين بارك الله لك وأسعدك أينما حطت بك الرحال.

بكل الحب والوفاء وبأرق كلمات الشكر والثناء من قلوب ملئها الإخاء نتقدم لك بالشكر يا أغلى وأعز أستاذ (سليم مزهود)

بارك الله عطاءك ورزقك جنانه.

أكرم وكنزة

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك. ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جل جلاله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة. ونصح الأمة. إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى كل من في الوجود بعد الله ورسوله أمي الغالية، إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله، إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى بلسم الحب والشفاء، إلى القلب الناصع بالبياض أمي العزيزة حفظها الله ورعاها.

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب، إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، إلى القلب الكبير والدي العزيز ....

إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة، إلى من كانوا ملاذي وملجئي، إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات إلى من سأفتقدهم وأتمنى أن يفتقدوني إخوتي دلال، أماني، عبد الرحمان، وياسمين.

إلى من أرى التفاؤل في أعينهم والسعادة في ضحكتهم، والشعلة في نورهم، إلى الوجوه المفعمة بالبراءة أبناء أخواتي زين الدين، ملاك . تاج الدين ، آدم ، جاد سراج الدين أطال الله أعمارهم.

إلى صاحب القلب الطيب و الابتسامة الفريدة إلى الشخص الذي أنار دربي بالنصح والتوجيه وزرع في قلبي حب العمل والاجتهاد إلى من علمنا التفاؤل والمضي إلى الأمام ا فشكرا وألف شكر لك " أستاذي".

إلى رفيقة دربي ، إلى الروح التي سكنت روحي ، إلى من تجمع بين سعادتي وحزني ، إلى من أتمنى أن تبقى صورتها في عيوني" أميرة "

إلى الأخت التي لم تلدها أمي، إلى من عرفت كيف أجدها وعلمتني ألا أضيعها إلى من كانت معي على طريق النجاح صديقتي

وأختي العزيزة "كنزة "

إلى من جعلهم الله إخوتي بالله ومن أحببتهم بالله أصدقائي حسان,منير,أمير,خالد,بدرالدين,أسامة,نبيل,حسام,فوزي,رضا,بوبكر,هارون.

عبد الفتاح, علاء, مؤمن طالبي,كمال,مومن,هشام,مولود,لخضر,أمينة,خديجة,راقية,سارة ,سعيدة ,أمال , إشراق, اسمهان, خليدة, سوسن.

أكرم

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

" وقل اعملوا فسيرى الله عملكم و رسوله و المؤمنين " صدق الله العظيم

الصلاةُ و السلام على سيّد البشرية محمد (ص) و على آله و صحبه أجمعين :

*** إلى من تجرّعت كأس الشّقاء مرّا لتسقيني رحيق السّعادة ، إلى التي ضحت بالكثير من أجل أحيا إلى الصدر الذي يضمّني كلما ضاقت بي الدّنيا ، إلى من كان دعائها سرّ نجاحي إلى أغلى الحبايب ، أمّي رعاها اللّه .**

*** إلى من علّمني و أخذ بيدي و أنار لي طريق العلم و المعرفة ، إلى من شجّعني في رحلتي إلى التّميز و النّجاح إلى من ساندني و وقف بجانبي ، إلى من قال لي : لا فكان سببا في تحفيزي إلى أبي أدامه الله .**

*** إلى سندي و قوتي إلى من علموني علم الحياة ، إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة إلى إخوتي وأخواتي صوفيا، فراح ، حنان ، عائدة ، لبنى ، السعيد ، عادل إلى أختي العزيزة و التي أسأل الله أن يسكنها فسيح جنانه "ريان" وأبناءهم : إيمان ،آية ،أميرة ، أنس ،وائل ، مرام ، رناد ، ليث ، صهيب ، ميار،رماس ، عدنان .**

*** إلى أخي ورفيق دربي إاى من تطلع لنجاحي بنظرات الأمل في نهاية مشواري أريد أن أشكرك على مواقفك النبيلة إلى أخي العزيز أكرم.*إلى من أتمنى أن تبقى صورهم في عيوني أصدقائي:أمينة،راقية،أمال،خديجة،جمال،داود، عبد المؤمن،رفيق،هشام،مختار،ريان،ندى،سهير.**

كنزة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله منشئ الخلق من عدم ثم الصلاة على المختار في القدم

وبعد نقول:

يتضمن الشعر العربي المعاصر العديد من القصائد الطوال التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم إلى الحياة وموقفهم منها، وقد كانت أغلب تلك القصائد تتسم بطابع الرمزية والغموض والبعد عن التصريح لتترك المتلقي يسبح في بحر من التأويلات والتفسيرات عله يعثر على المعنى المنشود.

والحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري أو نثري لا بد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ والإجراءات المنهجية وأن يستعين بما يراه مناسبا من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسته جدية، واضحة ومثمرة.

مرثية بلقيس مدونة البحث من بين أجمل القصائد الطوال في الشعر العربي المعاصر، وقد نظمها نزار قباني رثاء في زوجته" بلقيس الراوي "والتي ماتت في حادث مأساوي تحت أنقاض السفارة العراقية في بيروت على إثر انفجار هائل بالقنابل وقع بها يوم 15 ديسمبر 1981.

ولعل سائلا يسأل :لماذا هذا العنوان" البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس" ؟

فنقول: كان اختيارنا لهذا العنوان للأسباب الآتية:

-كون مرثية بلقيس من أهم المرثيات الطوال الرائعة في الشعر العربي المعاصر.

-تضمن المرثية العديد من البنى المشفرة والأفكار الغامضة التي تتطلب من المشتغلين باللغة والأدب تفكيكها وحل رموزها.

-الوقوف على الأسرار التي جعلت مرثية بلقيس من أجمل المرثيات في الشعر العربي المعاصر.

-قلة الدراسات التي تعرضت لمرثية بلقيس بالدراسة والنقد.

-محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ماجد في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية واللسانيات التداولية.

-وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشعري لدى نزار قباني من خلال مرثية بلقيس.

-إبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.

-الإسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية ذات التوجه التطبيقي.

لقد كانت مرثية بلقيس خلاصة نظرة نزارية إلى الزوجة المخلصة الوفية وتجربة وافية معها، وقد أبدع نزار قباني في هذه المرثية وأفرغ فيها كل طاقاته الفنية بشكل نلمح فيه اختلافا واضحا عن المسارات والاتجاهات الفنية لمعاصريه من الشعراء إذ يجمع الكثير على أنه قد أسس مدرسة شعرية خاصة به، ومن هنا يمكننا أن نتساءل :

ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز هذه المدرسة انطلاقا من هذه المرثية؟.

وللإجابة على الإشكال المطروح، وحتى نتمكن من الدراسة المنظمة للموضوع كانت الخطة الآتية:

مقدمة يتلوها مدخل تمهيدي يضم الحديث عن الأسلوبية (مفهومها، مبادئها،اتجاهاتها) .

أما الفصل الأول فقد عنوناه كالآتي: البنيات الصوتية،وسندرس فيه كل ما يتعلق بالأصوات المفردة في حال إفرادها وتشكلها.

أما الفصل الثاني فعنوانه البنيات المعجمية، والذي سنطبق فيه نظرية الحقول الدلالية، التي تعد آخر ما وصل إليه البحث المعجمي.

وأخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، فاتبعنا المنهج الوصفي التحليلي بصفته من المناهج الذي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري،إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي نعتقد انه ضروري لرصد كافة الظواهر الصوتية والمعجمية.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مراجع كان من أهمها :موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري لرابح بوحوش، لغة الخطاب السياسي لمحمود عكاشة، الأسلوبيةالرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.، كما اعتمدنا على العديد من المراجع الأخرى المختصة في التحليل اللغوي والأسلوبي والتي كان لها عظيم فائدة علينا.

وككل بحث علمي ، فإن بحثنا – باعتباره تطبيقيا –لم يخل من الصعوبات والعراقيل لعل من أبرزها:

–شح المراجع التي تناولت مرثية بلقيس أسلوبيا؛ فقد كانت أغلبها يتكلم عن بلقيس ومكانتها عند نزار، لذا فقد كان كل ذلك تأريخا لعلاقة نزار ببلقيس، ولم يكن تحليلا موضوعيا وفنيا لأشعاره في هذه الزوجة الوفية.

–صعوبة تأويل المعطيات اللغوية التي استخرجت من المدونة الشعرية.

–ندرة المراجع المختصة في التحليل الأسلوبي للمستوى الصرفي؛ إذ كنا نقرأ كتابا كاملا لنعثر في النهاية على إشارة بسيطة لعنصر من العناصر الصرفية وفي البعض الآخر لا نعثر في النهاية على أي شيء.

وعلى الرغم من هذا وذاك تمكنا بفضل الله وعونه من تذليل الكثير من الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

وبعد هذا كله نقول أيضا إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص الشعري وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد القضايا أو الظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر نزار قباني ولكنها تأمل أن تكون مدخلا نقديا لدراسة أكثر تفصيلا وأعمق تناولاً وأرحب سعة، من هذه الدراسة.

وفي الأخير نجدد شكرنا لأستاذنا المشرف: سليم مزهود،و نعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطئنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله من وراء القصد.

المدخل التمهيدي

1–في ماهية الأسلوب.

2– في ماهية الأسلوبية.

3–اتجاهات الأسلوبية.

4 - خطوات التحليل الأسلوبي.

5–محددات الأسلوب.

1- في ماهية الأسلوب :

أ - المفهوم اللغوي:

يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب ": ويقال للسطر من النخيل : أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب."

ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم أيضا فيقول ":يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا [1]."

ب - المفهوم الاصطلاحي:

يعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة بقوله " : عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه[2] ."

ويعرف الأسلوب أيضا على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه،والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات،ويأتي بالمجاز و الإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب [3]

---

[1]ابن منظور، لسان العرب،دار صادر، بيروت، 1994 ، مادة" س ل ب."

[2]ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط4 ،(د ت)، ص570

[3]ينظر..أحمد الشايب، الأسلوب ،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية،مكتبة النهضة المصرية،ط 6 ،1996 ص 40 و ما بعدها

وبيار جيرو يراه "الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية [1] "ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاء أدبيا، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب.

فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الابلاغ *إلى دائرة التأثير والانفعال [2]

أما جان كوهين فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد[3] .

إذن" فالأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الابانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها[4] "

فالموقف الواحد يمكنه أن يفرز عدة أساليب معبرة عنه يترجم كل أسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظرته إلى الحياة ، ليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية.

إن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية غالبا ما يتحقق " عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي ...في مستوياته الصوتية أو الصرفية

---

[1]– بيار جيرو،الأسلوب والأسلوبية، ،تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت،) دت .(ص34

[2]– ينظر..بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة–الجزائر، 2006،ص156 .

[3]– ينظر..جان كوهين،بنية اللغة الشعرية، تر محمد المتولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب،ط1986،1.

[4]– المرجع السابق،ص158 .

أو التركيبية أوالدلالية[1]، فشعرية الكاتب كما يرى كثير من علماء الأسلوب تتأتى من الشيء غير المتوقع[2]، والذي يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب، لأن النفس البشرية عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية، ذلك أن الشكل المعتاد والمألوف بحكم تكرره وانكشاف أسراره يزول عنه التأثير في المتلقي لتصبح عملية استقباله فعلا آليا خاليا من أي إحساس نفسي شعوري.

في ما هية الأسلوبيـــة :

من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي يعرفها رومان جاكبسون بأنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا[3] ."

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية[4] ."

ولريفاتير آراء رائعة ومفيدة فيما يخص البحث الأسلوبي فهو يرى أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، تنطلق من اعتبار النص الأدبي بنية ألسنية، وإن الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته، بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية .وغايتها تخليص

---

[1]– بشير تاوريريت،م س، ص156 .

[2]– المرجع السابق الصفحة نفسها .

[3]– محمد عزام ، الأسلوبية منهجا نقديا ، دار الآفاق ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1989 .

[4]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص 35 .

النقد الأدبي من المقاييس الخطابية والجمالية، لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية، وارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب[1] .

كما يحدد ريفاتير الظاهرة الأسلوبية، بناء على مفهوم (التجاوز) الذي اعتمدته جل التيارات الدراسية للأسلوب ، وحاولت أن تتخذ منه إطارا موضوعيا للتحليل الاختباري.

وهو يحدد الظاهرة الأسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه ، وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين، كما قد يكون لجوءا إلى ما ندر من الصيغ[2] .

ويرى ريفاتير أن البحث الموضوعي في التحليل الأسلوبي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، و إنما من الأحكام التي يبديها القارئ حول النص[3] .

ولهذا يقتضي البحث الاعتماد على قارئ باث يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي،ثم يعمد المحلل بعد ذلك إلى كل ما يطلقه ذلك القارئ الباث من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ولئن كانت أحكام القارئ الباث تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها ليست عفوية ولا اعتباطية هي في أصلها عمل موضوعي[4] .

والقارئ الباث الذي يلجأ إليه المحلل الأسلوبي هو بالطبع يختلف عن المتكلم الذي يلتجئ إليه عالم الألسنية، فبينما يشترط الألسني في باثه أن يكون متصفا بالسذاجة اللغوية، فإن ريفاتير يفضل أن يكون الباث في التحليل الأسلوبي مثقفا يتخذ من النص وسيلة لإبراز معارفه[5] .

---

[1]– ينظر .. عبد السلام المسدي ، محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الادبي ، اتحاد الكتاب العربي، دمشق – سوريا ، آذار ،1977 .ص15

[2]– المرجع نفسه ص 16 .

[3]– المرجع نفسه. ص 17

[4]– ينظر..المرجع نفسه. ص 18

[5]– ينظر..المرجع نفسه ص 20

والاعتماد في التحليل على قارئ باث أو مخبر كمصدر للاستقراء هو بمثابة حصن يقي المحلل من الانزلاق إلى الذاتية، كإطلاق أحكام جمالية أو معيارية، ويحول بينه وبين التأثر المباشر بالنص، ولعل عمله هذا يقترب من عمل العامل في مخبره، فهو ينطلق من الملاحظة التجريبية(ملاحظة النص،وملاحظة انفعالات المتقبل اتجاه النص).فتتجمع لديه ظواهر يحاول الربط بينها ربطا سببيا،ويقرن الانفعالات بحوافزها، ومن مجموعة تلك الروابط السببية يبرز الهيكل العام المحدد لخصائص الأسلوب في ذلك النص[1] .

ويطلق ريفاتير شعارا له هو عبارة: (لا دخان بلا نار) .فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص.وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا[2] .

والنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المنكبتة في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي، إذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي؛ فالتحليل أو الوصف اللساني يعد– هنا –ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي، وأن يكون متوافقا معه؛ فالملاحظات اللسانية ينبغي أن تتوافق والتصور النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية والدلالية والصوتية السياقية.

هنا يكمن منزلق الدراسة الأسلوبية التي قد تتحول إلى محض ملاحظات عابرة إن هي أخفقت في رصد تلك العلاقة القارة بين التحليل الأسلوبي والحكم النقدي .هنا، لابد من النظر في الطريقة أو النظرية التي يتبناها الناقد الأسلوبي في التحليل اللساني، كذلك النظر في الوسائل الخاصة التي من شأنها تشذيب التحليل، وبعبارة أخرى فصل جوانب اللغة في الشبكة النصية، ومن ثم تأتي الخطوة الأساسية والتي إدماج الشكل اللساني بالتقييم الجمالي الصادر حول ماهية النص الأدبي .غير أن الدرس اللساني يؤكد أن النقد الأسلوبي لا يلتزم

[1]– ينظر..عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب،ليبيا–تونس، 1977 ، ص80

[2]– ينظر ..المرجع نفسه. ص81

نظرية بعينها كإطار للتحليل، إذ بوسع الناقد الأسلوبي أن يتبنى أية نظرية تمكنه من تحقيق الحقائق اللسانية التي يرغب في مناقشتها[1] .

وخلاصة القول إن البحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلا رئيسا له إذ" تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا،فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي[2]."

فالشكل موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها[3] .

إذن فالمحلل الأسلوبي يجب عليه أن يبقى وبقوة في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيحائية، فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى جورج مولينييه.

فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوية؛ من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين[4] .

اتجاهات الأسلوبيـــة :

الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) :

ورائدها " شارل بالي "أحد تلامذة" دي سوسير ."انطلق بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة؛ حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب

---

[1]– ينظر ..صلاح فضل،علم الأسلوب،دار الشروق، القاهرة، ط 1 ، 1998 ، ص5

[2]– فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية.

[3]– ريمون طحان،الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط 2 ، 1981 ، ج2 ، ص 116 .

[4]– ينظر ..فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص36 .

على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، فالأسلوبية " تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية[1] ."

اهتم بالي في دراساته بالبحث عن" علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله[2] "؛ فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أو أدبيا فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه، ومهمة الأسلوبية عند بالي هنا هو اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها .

إذن لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصورا في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ، ويضمنها في خطابه، بغض النظر عما كان ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا .[3] وبذلك " ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب[4] "، فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة من خلال تأليف المفردات والجمل وتراكيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ[5]

من هنا جاء نقد " تودوروف "لهذه الأسلوبية، فوصفها بأنها " قد اهتمت بالأحرى. بتأويل العبارة وبالتعبير، وليس بتنظيم العبارة نفسها[6] "

---

[1]– بيار جيرو،الأسلوب والأسلوبية.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة ،الجزائر، 1997 ،ج 1 ،ص66 .

[3]– ينظر..المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[4]– موسى ربابعة،الأسلوبية،ص11 .

[5]– ينظر..محمد بلوحي،الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي،إتحاد الكتاب العرب دمشق – سوريا ، العدد 439 تشرين الثاني ، 2007 .

[6]– ينظر..العلاماتية وعلم النص.تر منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 2004 ،ص109 [29]– ينظر..بن يحي فتيحة،تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي،مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب،دمشق–سوريا،العدد 439 تشرين الثاني،2007 .

أسلوبية الكاتب(الأسلوبية التكوينية) : من أبرز روادها ومطوريها العالم النمساوي " ليو سبيتزر "الذي حولها إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي[1] ،وقد ألف كتاب" اللسانيات واللغة التاريخية " عرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس، وفيدر ، وديدرو، وكلوديل .وتتلخص خطوات المنهج :عند سبيتزر في النقاط التالية[2]

1-المنهج ينبع من الانتاج وليس من مبادئ مسبقة؛ فالدراسة الأسلوبية يجب أن تنطلق من النص ذاته حتى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقا قسريا.

2-الإنتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3-ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور" الأدبي "، ومن المحور نستطيع أن نرى جديد التفاصيل، ولا يتحقق ذلك إلا بالقراءة المتكررة للنص.

4-الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية.وهذا هو الهدف الأسمى للدراسة الأسلوبية.

5-النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح.

6-أن النقد الأدبي ينبغي أن يكون داخليا، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

7-أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه،وليس في الظروف الخارجية المادية.

---

[2]- ينظر..موسى ربابعة، م س، ص 11 ،ونور الدين السد،م س ،ج1 ، ص. 77

8-على العمل الأدبي أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله.

9-أن اللغة تعكس شخصية المؤلف

10-أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

الأسلوبية البنيوية:

وضع أسسها فرديناند دي سوسير.فهي إذن مد مباشر للسانيات البنيوية التي تعد رافدها الأساسي، والبنيوية– كما هو معروف–تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة،وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية[1] ، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص،وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[2] .فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر؛فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها؛ وزنا وقافية وأصواتا وصيغا وتراكيب ومعجما ،فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر[3]

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي؛ من ذلك ابتداعهم لمفهوم المحايثة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الأثر الأدبي تناولا لسانيا[4] صرفا.

من أعلامها ميشال ريفاتير الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها،ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية.فهو يزعم أن هذه

---

[1]- بلوحي،الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة . ص25

[2]- ينظر ..نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 1 ،ص82 .

[3]- ينظر ..محمد بن يحي،محاضرات في الأسلوبية. ص12

[4]- المرجع السابق،الصفحة نفسها.

الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة[1] بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية بل كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل إليه.باختصار فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الأمر بنقل شحنة قوية من المعلومة أو الفكرة.

ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب.وكلما كان هذا الرد واعيا كان الإحساس أقوى بميزة هذا الموضوع.واهتم ريفاتير كثيرا ب"السياق الأسلوبي "وعرفه على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع؛أي مضاد للسياق،وغير متنبأ به،بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير(محاولات في الأسلوبية البنيوية) ،وقسمه إلى" سياق أصغر "و"سياق أكبر[2] ."ونجد في هذا التيار كذلك جاكبسون،وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها"الأسلوبية الوظيفية[3] ."

4 – خطوات التحليل الأسلوبـي :

ليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلا أسلوبيا؛فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي وجوهرها.لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة، وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيمة.من أهم: الخطوات التي يجب اتباعها ما يلي[4]

---

[1]– ينظر..بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،ص 185 ، ويوسف أبو العدوس، الأسلوبية،ص141.

[2]– ينظر شكري عياد،اتجاهات البحث الأسلوبي،دار العلوم،الرياض، 1985 ،ص149 – 150.

[3]– ينظر بيار جيرو،مرجع سابق،ص 94 ،ص 97 وما بعدها.

[4]– ينظر المرجع نفسه ،ص18 – 54 –55.

1-الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل؛فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح،وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلا أسلوبيا أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.

2-قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه [1]،وهذاالانطباع يسمى الأثر،إذ لابد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمية، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره، ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه إلا لمن يحسن ترويضه.

3-القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة،فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة؛ لخفائها، أو لغفلة الذهن عنها.

4-ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص، ويمكن أن يعتمد في هذه الخطوة على الإحصاء لضبط نسبة التكرار؛إذ أن بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكتشف إلا عن طريق الإحصاء العددي.

5-تحديد السمات التي تميز أسلوب النص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي فيعد مثلا قائمة بالسمات الصوتية، وأخرى بالسمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية. وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرغ لكل مستوى منفردا وإعطاء كل ذي حق حقه من التحليل.

6-القيام بسلسلة أخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية.

ونقول مع جاكبسون":ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا."ونضيف كذلك: ما هو هدف المحلل الأسلوبي؟أو بمعنى آخر ما الذي يجب أن يلفت انتباه المحلل الأسلوبي.

إن البحث الأسلوبي هو بحث عن العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملا أدبيا؛أي إنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي،وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره،فعمله يقوم على الاختيار"لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية،لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا، ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعد سمات أسلوبية[1] ."

5 – محددات الأسلـوب :

وتتلخص عناصر هذا المبحث في السؤال التالي:ما الذي يعد أسلوبا في النص الأدبي؟وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الأسلوب،ونصفها بالتالي بأنها سمة أسلوبية مميزة لمنشئ معين؟ونحن نتناول هذه الإشكالية تصادفنا ثلاثة أطروحات في تحديد الأسلوب:

الأسلوب إضافة:

يرى البعض أن الأسلوب إضافة؛ أي أنه إضافة بعض الخصائص أو السمات الأسلوبية إلى النصوص المحايدة، فتنقلها من حيادها فتستحيل بذلك أسلوبا[2] ،إذن فالأسلوب حسب هذه النظرية مجموعة من الخصائص أو السمات التي تضاف إلى لغة التواصل العادية تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكا فرديا له.وهذه الإضافة قد تكون زخرفا وتحسينا وتجميلا لعبارات محايدة بريئة من أي أسلبة ممكنة[3] .

الأسلوب اختيار:

يكاد يكون تصور الأسلوب على أنه اختيار من التصورات الشائعة في الدراسات الأسلوبية الحديثة،ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة يمكنه

---

[1]– موسى ربابعة،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي، الأردن،ط1 ، 2003 ،ص 16 .

[2]– محمد بن يحي،محاضرات في الأسلوبية،ص79 .

[3]– ينظر..موسى ربابعة،مرجع سابق،ص22.

أن يستخدمها حسب حاجته النفسية وأذواقه الشخصية النابعة من حجم ثقافته.إذن فالمبدع حر في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه.

فكل فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة[1] ،وكل فرد يختار الكيفية المناسبة لقناعته وعاطفته وحاجة الموقف الذي يعيشه.فشأن الأديب شأن الرسام الذي يبدع لوحة ما، فهو لا يخترع ألوانا لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر؛فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته،ويمزج بعضها بعض،ويستعمل هذا اللون في هذا الموضع وذلك في غيره،.وكذلك الأديب فهو لا يخلق لغة جديدة إذ هي بناء مفروض عليه من الخارج[2] ،ومهمته تكمن في حسن اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثها أو لنقل الدلالات الكامنة في ذهنه.

الأسلوب انزياح:

يمكننا أن نعرف الانزياح على أنه خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر،أو بتعبير أدق خروج عن المعيار اللغوي السائد.ولأهميته الكبيرة فإن بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انزياح أو انحراف عن نموذج الكلام[3] .

فلا يمكننا أن نعتبر–حسب هذه النظرية–كل معطى لغوي في النص الأدبي سمة أسلوبية، بل نعد في الأسلوب فقط كل انزياح عن المعيار السائد[4] .

---

[1]– ينظر..عبد السلام المسدي، مرجع سابق،ص54 –55 .

[2]– ينظر..محمد بن يحي،المرجع السابق،ص81 .

[3]– ينظر يوسف أبو العدوس،ص181 .

[4]– يرى معظم الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو المستوى العادي للغة، أي ما ارتضاه . علماء النحو وما أقره اللغويون على أنه صحيح وسليم لغويا...ينظر فتح الله أحمد سليمان..الأسلوبية،ص21

الفصل الأول

البنيات الصوتية

1-تمهيد.

2-مخارج الأصوات.

3-موسيقى الأصوات المفردة.

4-المقاطع الصوتية.

5-النبر والتنغيم.

6-القافية وحروفها ووظائفها.

7-التكرار.

8-التوازي.

البنيات الصوتية :

تمهيـــــد :

مما لاشك فيه أن من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري سواء في قصائد الشعر الحديث والمعاصر، أو الشعر القديم هو مصطلح" نظام الأصوات "الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات والتردد والإقدام والعلو والدنو.والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري[1] ، لذا وجب على الباحث البداية بالأهم إلى المهم عند دراسته لأية بنية نصية يريد اكتشاف أسرارها وإزاحة النقاب عن دلالاتها.

يعد علم الأصوات من بين العلوم التي اهتم بها العلماء اهتماماً واسعاً في هذا العصر، إذ انبرى في ميدانه الباحثون والمتخصصون، وأنشئت له المؤسسات العلمية المتخصصة، خصوصاً في الدول التي لها باع في مجال التكنولوجيا؛ فالأجهزة الحديثة المتطورة فيها كانت خير عون للعلماء في القيام بالأبحاث والدراسات المتصلة بعلوم اللغة المختلفة، وفي أو على مستوى ،الـ (phonetics) مقدمتها المجالات الصوتية على مستوى فوصل العلماء من خلال هذه الأجهزة إلى نتائج دقيقة لا تتوافر في الـ (phonology) الأبحاث العادية المرتجلة التي يعتورها في غالب الأحيان التخمين والتقريب .[2] لذا كان من الحكمة (أو من الضروري)أن يستفيد البحث الأدبي من النتائج الدقيقة التي توصل إليها علم الأصوات الحديث.

---

[1]– ينظر ..صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،،دار الشروق،القاهرة،ط1 ، 1998 ،ص21 .

[2]– ينظر ..يوسف عبد الله الجوارنة، التَّنْغيم ودلالته في العربيَّة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد . 369، كانون الثاني2002 .

ويجب علينا الإشارة في البداية إلى أننا سنُعرض خلال دراسة المستوى الصوتي عن السرد التاريخي لنشأة علم الأصوات، وتطوره، ومجهودات العلماء فيه، وعمن هم أسبق؛ العرب أم الغرب في دراسته، فهذه الإفاضة والاستطراد انجر وراءها الكثير من الباحثين ونحن بدورنا نرى أن ذلك لا يخدم دراستنا، ولذلك ستكون دراستنا انتقائية؛ فنستقرئ النص الشعري، ومن ثم نستخرج الظاهرة الصوتية البارزة، ونقدم لها تعريفا يفي بالغرض، وأخيرا الوصول إلى دلالة هذه الظاهرة، وقيمتها .وهكذا نكون قد أخذنا من التاريخ والموروث اللغوي الصوتي الإنساني ما يخدم بحثنا ومنهجنا.

غير أن الإشكالية التي تصادفنا في مستهل هذه الدراسة هي ما إذا كان التمثيل الصوتي للمعاني معياريا؛ بمعنى أن للأصوات اللغوية خصائص دلالية، وللأوزان خصائص، بحيث يصلح كل وزن لنوع معين من الموضوعات لا يتعداها، أم أن المسألة لا تتعدى كونها انطباعات المتلقي في اللغة المعينة، حيث ارتبطت كلماتها بدلالات معينة في أذهان المتلقين، بمعنى آخر،هل للصوت القدرة على إرشادنا إلى المعنى الحقيقي؟؛ بحيث أننا نفهم من خلال الصوت المعنى المراد إيصاله لنا.

أفاض العلماء قديما وحديثا في الحديث عن هذه القضية المثيرة حقا للجدل، فمنهم من يرى بأنه لا توجد علاقة قطعا بين المعنى والشكل الذي يميزه، ومن بين هؤلاء العالم اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير الذي يرى أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية محض، فلا يوجد تلازم طبيعي بينهما، وحجته في ذلك أن المعنى مشترك في اللغات المختلفة، غير أن الألفاظ التي تدل عليها في اللغات مختلفة، فالثور يشار إليه بالدال أو الصورة السمعية في هذا الجانب من الحدود، بينما يشار إليه بصورة سمعية مختلفة في الجانبB.O.E.U.f الآخر[1] .

أما المساندون والمؤيدون لفكرة المناسبة بين اللفظ ومعناه العالم الروسي" رومان جاكوبسون " الذي يصرح بأن هذه النظرية " اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول " تتناقض مع الأفكار

[1]– ينظر ..فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة،الجزائر ، 1986 ،ص89 – 90 .

الثمينة جدا في اللسانيات السوسيرية، فسوف تجعلنا هذه النظرية نعتقد أن اللغات المختلفة تستخدم تنوعا يطابق مدلولا شائعا وغير متغير، و"دي سوسير "هو الذي دافع عن كون المعنى يتغير من لغة إلى أخرى ، فمجال كلمة" ثور "في اللغة العربية تختلف عن مجال في اللغة الفرنسية، فهما ليسا متطابقين، فالمعنى ليس قائما بذاته، إنما ينسب Boeuf كلمة دائما إلى شيء ما نستخدمه كإشارة إلى هذا المعنى، فنحن نفسر المعنى لإشارة لغوية معينة .إذ لا يوجد في اللغة مدلول من دون دال ولا دال من دون مدلول[1] فجاكبسون يرى أن هذا التلازم بين الدال والمدلول نشأ من التجاور الحاصل بينهما، بمعنى أن العلاقة بينهما خارجية، في حين أن هناك ارتباط في جميع اللغات يوجد بين الدال والمدلول يقوم على التشابه، أي أن العلاقة بينهما داخلية .وهي الكلمات المحاكية للأصوات المعبر عنها، وهذه العلاقة الداخلية ليست دائمة، ولا تتمظهر إلا في الهامش المعجمي للمفاهيم في أية لغة.

فليست هناك سمة سمعية، ولا حزمة سمات، أو فونيم يمكن أن يكون له .بذاته معنى

ما [2]أما في الثقافة العربية فيعد ابن جني واحداً من العلماء الذين اشتهروا بالبحث في الأصوات ودورها في تحديد دلالات الكلمات، وذلك نتيجة تعامله المستمر مع هذه الأصوات التي طبعت في ذهنه دلالات مختلفة ،فلقد أدرك بعبقريته الفذة أن للفونيمات دوراً كبيرا في تحديد دلالة الكلمات، ناهيك عن أن إبدال الصوامت ينتج عنه تغير في الدلالات، وإن كان ابن جني لم يشر إلى ذلك بصريح العبارة، إلا أن في كلامه ما يوحي بذلك[3] ،يقول في كتابه الخصائص ":فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مئتلب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث

[1]– ينظر: أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه،جامعة الجزائر، 2007 ،ص 111 –112 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه. ص 111 .

[3]– ينظر..محمد بوعمامة، الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85 ،جانفي،2002 .

المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها .وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما .نستشعره "

أما في الدراسات الحديثة فلم يتوصل الألسنيون إلى رأي واحد حاسم، وإنما كانت .مواقفهم استمراراً للمناقشة التاريخية[1] إذن فالآراء في قضية العلاقة بين اللفظ ومعناه متباينة ومتخالفة فهذا معارض وهذامؤيد،إلا أننا في هذه الدراسة سنتعامل بمعيار أخر في قضية اللفظ وعلاقته بمعناه، فالعلاقة التي نتحدث عنها–يقول الدكتور يوسف حسني عبد الجليل –ليست سابقة للتشكيل بل هي حادثة بحدوثه، وناتجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة تميز المستوى وتتميز به في آن واحد [2] ،أو كما أطلق عليه بعض الدارسين السياق الصوتي في القصيدة[3] .

والذي نريد أن ننبه إليه –يضيف يوسف حسني عبد الجليل –أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولا عن رمز مطلق للصوت بدلالته، ولا نتحدث عن علاقة مطلقة للبحر، أو القافية بالمحتوى الشعري، فقد ثبت تهافت هذه الآراء وبطلانها، ولكننا نفترض احتمال وجود علاقة بين التشكيل الصوتي، أو الموسيقى والمحتوى في جملة، أو بيت ،أو مجموعة أبيات[4] .

إذن العلاقة بين اللفظ والمعنى في نظر يوسف حسني عبد الجليل محتملة، ولكن هذه العلاقة لا تتشكل عندما تكون اللفظة مفردة، وبمعزل عن الإطار التركيبي، إنما تتشكل عند الصياغة وخروج البيت الشعري أو الشكل النثري إلى الوجود، بحيث يتحول من مجرد أصوات مفردة متناثرة هنا وهناك إلى كائن حي يتميز بقدرته على التفاعل مع متلقيه.

---

[1]– ينظر..محمد عزام، مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي–دمشق، العدد 243 ، تموز 1991 .

[2]– ينظر..يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1 ،1998 ، ص 5.

[3]– ينظر..محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 ،ص12 .

[4]– ينظر..حسني عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ويواصل يوسف حسني عبد الجليل برهنته على الافتراض الذي أقامه فيقول: و"لسنا نقول بقانون يخضع له التمثيل للمعاني، ولكننا نقول بأن البحث عن علاقة ما بين التشكيل الصوتي والمحتوى الشعري أمر مستطاع، مع وضع المحاذير التي تخلص البحث من صفة المعيارية وتحقق له الموضوعية[1] ".فلا توجد قوانين قياسية تحكم الألفاظ بالمعاني ولكن دخولها في مبنى صوتي معين

يصبغ عليها بعض التميز،يقول يوسف حسني عبد الجليل ":وإذا كنا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإننا لا ننكر في نفس الوقت أن التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع يعطي التجربة طابعا مميزا، قد نشعر به ونستطيع وصفه، أو نشعر به ولا نستطيع وصفه[2]"..

1- مخارج الأصوات [3].

لن نقوم بذكر مخارج الأصوات في هذه العجالة في صورة تفصيلية لأن ذلك ليس من أهداف بحثنا، وفضلنا الطريقة التي توزع الأصوات اللغوية في أحياز معينة وليس كل صوت في مخرجه المحدد لأن تفسير الأصوات حسب دلالاتها النفسية والإيحائية لم يرقى إلى هذه الدرجة منم الدقة بحيث يكون لكل مخرج دلالة محددة تعود على الصوت الذي يخرج منه، وجدير بالذكر أننا اعتمدنا في تحديد مخارج الأصوات على كتاب التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث للطيب البكوش لقيامه بتصنيف مخارج الأصوات إلى أحياز محددة وقد اعتمدناه كما ذكرنا سالفا طلبا للتيسير .وأحياز الأصوات كما ذكر هي كالتالي:[4]

حيز الحلق :يضم الحروف الحلقية التي تنطق بانقباض الحلق وضيقه وهي:الحاء والعين والهاء والهمزة،مع ملاحظة أن الحرفين الأوليين من أدنى الحلق والثالث والرابع من أقصى

---

[1]- يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني ،ص6 .

[2]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]- كان القصد من إيراد هذا المبحث هو جعل القارئ على دراية بمخارج الأصوات حتى تتضح لديه الرؤية عندما نتكلم عن صعوبة النطق بالصوت والجهد المبذول لذلك والعلاقة بين مخرج الصوت والمعنى المعبر عنه لذا فسنوردها في صورة مختصرة وتقريبية لأن غرضنا ليس تعليميا إنما الغرضكما أشرنا سابقا.

[4]- ينظر ..الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مكتبة الإسكندرية، 1992 ، ط3 ،39 .

الحلق عند رأس قصبة الرئة إذ تحدث الهاء بانقباض رأس القصبة،وتحدث الهمزة بانغلاق رأس القصبة ثم انفتاحه السريع.

حيز الحنك:وهو سقف الفم يضم مجموعتين:

حروف الحنك الصلب أو الحروف الحنكية:تنطق بضم مقدمة اللسان إلى مقدمة الحنك وحروفه الشين والجيم والياء والكاف.

حروف الحنك الرخو أو الحروف اللهوية:تنطق بضم ظهر اللسان إلى اللهاة وحروفه الخاء والغين والقاف.

حيز الأسنان:ويضم مجموعتين:

حروف ما بين الأسنان:تنطق بوضع طرف اللسان بين الأسنان وحروفه هي الثاء والذال والظاء

الحروف الأسنانية:تنطق بوضع طرف اللسان على الأسنان العليا أو على مغارزها (إيقاعاتها) وحروفه التاء والدال والطاء والنون واللام والراء والضاء والسين والزاي.

حيز الشفتين:وتنطق بضم الشفتين معا وحروفها الباء والواو والميم ونضيف إليها للتبسيط الفاء التي هي في الواقع شفوية أسنانية (أي تنطق بوضع الأسنان العليا على الشفة السفلى).

2- موسيقى الأصوات المفردة :

ويقصد بموسيقى الأصوات ذلك النغم الصوتي الذي تحدثه الأصوات، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل صوت مخرجا وصفات، ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية[1] ، فعند

[1]- ينظر ..صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط2 ، 1993 ، ص 27

ابتداء مرحلة المخاض الشعري وبداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة وعند اتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر تأتي مرحلة اختيار الأصوات مع ما يناسبها من معان وذلك حسب طبيعة المعنى المراد الإفصاح عنه، فيكون الجهر والشدة والإطباق والاستعلاء للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح والاستفال للمعاني الضعيفة أو الحساسة كالحزن والحسرة والحنين...

لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة، والمهموسة، والشديدة، والرخوة مثلا في أسطرالقصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات، والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية [1] ،إذا أن الصوت قد يعبر عند تجانسه مع أصوات أخرى عن التجربة العاطفية التي عاشها الشاعر والموقف الشعوري الذي مر به أو تخيله.

وعلى هذا فدراسة هذه السمات الصوتية تشكل المرحلة الأولى التي تأخذ بها الدراسة الأدبية وخاصة الدراسة الأدبية الحديثة.فاستخدامها في النص الأدبي يعطي مؤشرا يوصل إلى إدراك جماليات فنية وأسلوبية حيث تحصل المتعة بها من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة[2] .

"إذن فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي .

إن هذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية[3] .فالنغمة المميزة لكل صوت هي الصفات التي لها أضداد كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح

---

[1]– ينظر ..قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية،(د–م)، ط1 ، 2000 ، ص49.

[2]– ينظر ..محمد مروان سعيد عبد الرحمن، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية،نابلس–فلسطين، 2006 ،ص07 .

[3]– ينظر..شكري عياد،موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب،(د –م) ط 3 ، 1998 ، ص 115 .

أما الصفات الثانوية فهي كالصفير والاستطالة والانحراف والتكرير والغنة[1] .

إذن فالدراسة الإحصائية لنسب توزيع أصوات محددة في قصيدة ما تعطي للقارئ أو الباحث بعض الأضواء الخضراء وبعض الإشارات لدخول العالم المجهول والشائك للنص الشعري شريطة أن لا تكون تلك الدراسة مجرد أرقام وبيانات بل يجب على الباحث أن يقوم بتحويل هذه الأرقام والنسب إلى تأويلات[2] وتفسيرات ذات قيمة.

وقبل أن نبدأ بتفسير الدلالات الخفية للأصوات اللغوية، يجدر بنا نوضح بعض المفاهيم المتعلقة بالصفات اللغوية:

الجهر :وقد عرفه سيبويه بقوله ":فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت[3] "، فالجهر عند سيبويه يحدث إذن نتيجة الضغط على مخرج الحرف حتى حال دون مرور الهواء الخارج من الرئتين هذا الهواء الذي لا يسمح له بالمرور حتى تنتهي عملية الضغط على المخرج أو الموضع كما جاء في اصطلاح سيبويه . والجهر من صفات القوة التي جاءت نتيجة الضغط على مخرج الحرف.

أما في العصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحا ودقة،فالجهر يحدث عندهم نتيجة لارتعاش الأوتار الصوتية ويكون الصوت حينئذ قويا[4] وذلك نظرا للترديد والاهتزاز الذي يصيب الأوتار الصوتية لاصطدامها بجزء من الهواء الخارج من الرئتين يقول كمال بشر":قد يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق،فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ،ولكن مع إحداث اهتزازات

---

[1]– فالصفير لأصوات السين والصاد والتفشي والاستطالة للشين والانحراف للام والتكرير للراء والغنة للميم والنون هو تفسير ما في نص من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها الناس

[2]– التأويلinterpretation هو تفسير ما في نص من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها الناس .

[3]– سيبويه،الكتاب،تح عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة، 1988 ،ط3 ،ج4 ،ص 431 .

[4]– ينظر ..الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،ص42 .

وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر[1] "والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار لأن هذا الأخير المؤلف من عضلتين متوازيتين(الحبال الصوتية) ينفتح عند تباعد هذه الحبال وينغلق باقترابها،والانغلاق لا يدخل في الحسبان،أما الانفتاح فهو مرة واسع وأخرى ضيق ففي الأولى لا تهتز الأوتار الصوتية لمرور الهواء بحرية،أما في الثانية فإن الحبال الصوتية تهتز نتيجة عملية التضييق[2] . والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطق اليوم[3] خمسة عشر صوتا هي كالتالي:ب،ج،د،ذ،ر،ز،ض،ظ،ع،غ،ل،م،ن،و،ي.

إذن فقد ميز المحدثون الجهر باهتزاز الأوتار الصوتية ساعدهم في ذلك التقدم العلمي الذي وفر للباحثين كل أسباب الوضوح والدقة التي تجلت في المختبرات العلمية المجهزة بأحدث الآلات المساعدة التي تستعمل للكشف عن الأصوات وطبيعتها الفيزيائية.

الهمس:الهمس عكس الجهر .و يرى سيبويه أن الحرف المهموس" حرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس[4] " ومنه كان ضعف الصوت الذي كان نتيجة لضعف الاعتماد على مخرج الحرف.

المتتبع لهذا المفهوم عند قدامى اللغويين يرى أن هذا الفهم للهمس وآليته هو الفهم السائد عند أغلب الغويين القدامى مع اختلاف بسيط في التعبير والصياغة[5] ،وربما يرجع ذلك إلى عدم توفر الآلات المخبرية التي توضح فهم لهذه الظاهرة تغييرا أو إضافة أو نسخا بالكامل.

---

[1]– كمال بشر،علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2000 ،ص 174 .

[2]– ينظر ..المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[3]– إن الاختلاف الواقع بين المحدثين والقدامى في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس يرجعه البعض إلى التطور أوالتغير الحاصل في طبيعة بعض الأصوات من الناحية النطقية.

[4]– سيبويه، الكتاب،ج4 ،ص 431.

[5]– وهذا الفهم موجود في كتب القدامى كسر صناعة الإعراب لابن جني ومفتاح العلوم للسكاكي.

ومع تطور علم الأصوات الحديث وعلم اللغة بصفة عامة أصبح مفهوم الهمس أكثر وضوح؛ فالهمس في الفهم الصوتي الحديث يحدث نتيجة لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت مهموس،وذلك نتيجة تباعدهما بعضهما عن بعض،فيمر الهواء من الحلق همسا[1] ، ويجري الحرف مع النفس.

كما نجد من يدقق ويفصل أكثر فيقول:"قد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه،ومن ثم لا يحدث تذبذب للأوتار الصوتية ويحدث في هذه الحالة ما يسمى بالهمس فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[2] .

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما تنطق اليوم اثنا عشر صوتا هي كالتالي : ح،ث،ه،ش،خ،ص،ف،س،ك،ت،ق،ط[3] . والهمس من صفات الضعف[4]

الشدة :وقد مثل إبراهيم أنيس لهذه الأصوات بمجرى المياه، فهو مثل مجرى النفس في أثناء الكلام فنراه يضيق فتسمع لمروره صفيرا أو حفيفا، ويتسع حينا آخر فلا نكاد نسمع له حفيفا،وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدا ينطلق بعدها بقوة، وهنا نلحظ له انفجارا . ودويا[5]" فتنتج حينئذ الحروف الشديدة التي هي اصطلاح القدامى[6]

أما الأصوات الانفجارية فهي اصطلاح المحدثين[1] ، والأصوات الشديدة يجمعها قولنا " : أجدك قطبت" [2]

---

[1]– ينظر ..الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،ص43 .

[2]– ينظر ..كمال بشر، علم الأصوات،ص173

[3]– ينظر ..المرجع السابق،ص 174 .

[4]– ينظر..أحمد حساني، مباحث في اللسانيات،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ص84

[5]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلومصرية، ط 5 ، 1979 ، ص20 .

[6]– ينظر..أحمد حساني، المرجع السابق،الصفحة نفسها.

الرخاوة :[3]وهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع منالمواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا [4] .والأصوات الرخوة هي: س،ز،ص،ض،ش،ذ،ث،ه،ح،خ،غ[5]

التوسط:ومابين الشديدة والرخوة الأصوات المتوسطة التي تحدث نتيجة" خروج الصوت دون انفجار،أو احتكاك عند المخرج [6] "،والأصوات المتوسطة يجمعها قولك:"لم يروى عنا"

الاستعلاء :ويحدث الاستعلاء نتيجة لارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى جهة الحنك العليا وحروفه سبعة هي كالتالي":ط،ظ،ص،ض،خ،ق،غ."وأشد هذه الحروف استعلاء هي القاف[7] .

الاستفال:وهو ضد الاستعلاء وحروفه ما تبقى من حروف الاستعلاء السبعة[8]

الإطباق :وهي صفة تطلق على أصوات الصاد والضاد والطاء والظاء،وسميت بذلك "لشدة التصاق ظهر اللسان بما يلاقيه من أعلى الحنك[9] ."

الانفتاح:وهي ماعدا المطبقة سميت بذلك لأن موضعها لا ينطبق مع غيره ولا ينحصر الصوت معها كانحصاره مع المطبقة[1] .

---

[1]– ينظر..إبراهيم أنيس، المرجع السابق،ص23 .

[2]– أحمد حساني، مباحث في اللسانيات،الصفحة السابقة.

[3]– ويسمى ها المحدثون تسميات عديدة نذكر من ها"الاستمرارية،الاحتكاكية.

[4]– ينظر..رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 ،ص20

[5]– ينظر..المرجع السابق،ص87 .

[6]– علم الأصوات ،برتيل مالبرج،إخراج ودراسة عبد الصبور شاهين،مكتبة الآداب،مصر،. 1988 ص113

[7]– ينظر ..فقه اللغة،محمد بن إبراهيم الحمد،دار ابن خزيمة،سوريا، ط1 ، 2005 ،ص111 .

[8]– ينظر..المرجع السابق،الصفحة نفس ها.

[9]– التواتي بن التواتي: مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1 ، 2008 ،ص126

والشاعر نزار قباني يمتاز بلغة خاصة، وهو دائما يتخير حروفه، وينتقيها انتقاء، ويحاول صناعتها، وتلوينها بجرأة، محاولا تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات من خلال سياقها.

كما نجده أيضا يعطي الحياة لبعض الأصوات؛ من خلال طريقة صياغتها داخل السياق فيجعلها تتفاعل وتتحرك ،وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعرالشعري ،تبرز تلك البراعة فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركا المجال لهذه الأصوات لتأديةالمعنى[2]

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب النسبة المئوية للجهر والهمس والشدة والتوسط والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح وقد أردنا أن تكون لكل مقطع شعري نسبه الخاصة به؛لأن الاعتماد على الاستقراء في دراسة الأحكام الجمالية يقتضي أن يبدأ الباحث بدراسة الأذواق والاختيارات الفردية في مواقف تجريبية بسيطة لا تضم إلا عددا من العوامل وذلك لتحقيق الدقة العلمية التي يتطلبها المنهج التجريبي ولتيسير استنتاج النتاج من مقدمات واضحة محدودة المعالم [3] ، والجدول التالي يوضح ذلك:

المقطع	الجهر	الهمس	الشدة	التوسط الرخاوة	الاستعلاء	الاستفال	الإطباق	الانفتاح	أصوات الحلق
1	57	43	34	66	07	93	05	95	13
2	63	37	35	65	10	90	03	97	13
3	69	31	35	65	9	91	02	98	16
4	54	46	40	60	18	82	03	97	14
5	65	35	28	72	9	91	04	96	15
6	71	29	30	70	15	85	05	95	08

[1]– ينظر ..التواتي بن التواتي: مفاهيم في علم اللسان. ص:126

[2]– ينظر صفية طبني، البنية اللغوية لقصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، جامعة باتنة – الجزائر، 2002 ،ص7 .

[3]– ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر،دار المعارف،ط4 ، القاهرة، 1971 ، ضمن مقدمة للكتاب بقلم يوسف مراد

12	*96*	*04*	*94*	*06*	*81*	*19*	*49*	*51*	***7***
15	*97*	*03*	*90*	*10*	*71*	*29*	*36*	*64*	***8***
16	*98*	*02*	*92*	*08*	*70*	*30*	*37*	*63*	***9***
08	*97*	*03*	*91*	*09*	*79*	*31*	*37*	*63*	***10***
12	*95*	*05*	*94*	*06*	*70*	*30*	*36*	*64*	***11***

19	98	02	89	11	77	29	33	67	**12**
16	97	03	89	11	68	32	25	75	**13**
23	95	05	91	09	70	30	27	73	**14**
21	97	03	94	06	68	33	34	66	**15**
14	97	03	89	11	68	32	43	57	**16**
17	90	10	98	02	70	30	37	36	**17**
14	95	05	92	08	68	32	34	66	**18**
16	96	04	93	07	71	29	38	62	**19**
09	100	00	89	11	83	17	31	69	**20**
16	96	04	94	06	83	17	34	66	**21**
20	98	02	93	07	04	36	40	60	**22**
11	96	04	92	08	65	35	37	63	**23**
20	97	03	95	05	67	33	27	73	**24**
15	97	03	91	09	72	28	48	52	**25**
10	98	02	92	08	76	24	31	69	**26**
15	96	04	87	13	72	28	39	61	**27**
14	99	01	95	05	66	34	40	60	**28**
22	95	05	93	07	74	26	39	61	**29**

القراءة التأويلية لإحصاء الصفات الصوتية :

يجب علينا أن نعترف في البدء أن عملية استخراج المعنى من مجرد أرقام إحصائية عمل صعب وجهد مضن يحتاج من صاحبه طول تأمل وصبرا شديدا[1]، إلا أن عثورنا على

[1]– يرى حاتم الصكر أن الإحصاء يكون ذو جدوى إذا هيا للمحل مادة أولية تعينه في قراءة بنى النص الأدبي، وان لا تغدو عملية الإحصاء هدفا بل وسيلة تسبق التحليل وتمده بمقدمات تضبط خطواته ولا تسد طريقه بكثافتها أو تعددها انظر كتابه:ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.م)، 1998 ،ص175 .

تسجيل شفهي للمرثية بصوت الشاعر ذاته ساعدنا كثيرا في استقصاء المعنى ومحاولة تحديده؛ فقد عشنا معه تجربة الأداء وتفاعلنا مع أصوات المرثية بكل ما تحمله من شحن عاطفي وتعبئة دلالية مكثفة .يقول الشاعر في مطلع مرثيته:

شكرا لكم...

شكرا لكم...

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيده[1] ...

وقصيدتي[2] اغتيلت..

وهل من أمة في الأرض– إلا نحن –تغتال القصيده؟

إن الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الهمس والجهر سجل لنا حضورا قويا للأصوات المهموسة التي تكررت 35 مرة بنسبة بلغت 43 ٪ في مقابل انخفاض حضور الأصوات المجهورة التي تكررت 47 مرة بنسبة بلغت 57 ٪.ولكن قد يسأل سائل لماذا نسبنا قوة الحضور للأصوات المهموسة على الرغم من أنها أقل نسبة من أصوات الجهر ونسبنا الانخفاض للأصوات المجهورة على الرغم من كونها أكثر نسبة من أصوات الهمس.هذا سؤال مشروع مبدئيا إذ أن العدد قد يوحي بذلك.

"لقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات

[1]–كان الشاعر لا يحقق التاء عندما تأتي قافية للسطر الشعري وإنما كان ينطقها هاء نظرا لاستحالة تحقق التاء المربوطة أو المتطرفة عند الوقوف عليها بالساكن.وشعر التفعيلة بصفة عامة تكون أواخر الجمل والسطور والمقاطع فيه ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقا .وتلكم إحدى سمات الشعر الغربي المفروضة عليه بقوانين وطبيعة اللغات الغربية.

[2]– قال نزار قباني عن لقائه ببلقيس" :في عام 1969 جئت إلى بغداد لألقي قصيدةً ..وبعد قراءة قصيدتي، التقيتبقصيدة ثانية اسمها (بلقيس)"

مجهورة[1]"، فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة

إذن فالمقياس الذي نحتكم إليه في تحليلنا هو نسبة الهمس أو الجهر في الكلام العادي ومدى تجاوزهما لهذا المقياس؛فلكي يكتسب الجهر أو الهمس دلالة خاصة ويستحيل أسلوبا يجب أن ينحرف أو ينزاح عن الاستعمال العادي لصفات الأصوات في الكلام.ولعله من الجائز لنا الآن أن نعد النسبة المسجلة للأصوات المهموسة مرتفعة بل يمكننا القول إنها كانت أكثر من مرتفعة.

لقد أطلق الشاعر هذه المرثية بعد خمسة أيام فقط من رحيل الحبيبة بلقيس، كان الألم صره عصرا،وبالكاد كان يتنفس وإن تنفس فبضيق وجهد كبيرين .لم يستطع رد القضاء الذي نزل عليه ولا أن يتحمل الصدمة التي ضربته كالصاعقة،لقد بقي الشاعر مصدوما ومغموما ومختنقا فلم يجد من متنفس إلا هاته الأبيات علها تكون الملاذ والمتنفس.هذا الوضع المجهد للنفس والخانق لها يوافق هذه الكثافة الملموسة في أصوات الهمس كون هذه الأخيرة مجهدة للنفس أيضا لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة[2] .

والأمر الآخر المثير للانتباه في المقطع الأول ورود أصوات القلقلة بنسبة كبيرة حيث وصل عددها إلى الثلاثين صوتا أي بنسبة 35 ٪ ومعروف أن هذا النوع من الأصوات يتطلب نوعا من الارتكاز أو الاعتماد على مخرج الصوت وهذا ما يوافق رغبة الشاعر الملحة في تأكيد وطرح قضيته أمام الرأي العام.كما يمكن أن ينبئنا عن ثبات الشاعر أمام أعدائه وقاتلي زوجته الحبيبة.

ومن المواقف التي كان بها الهمس ملفتا موقف الاستهزاء والسخرية من القتلة الغاصبين وذلك في المقطع الخامس والعشرين.يقول الشاعر:

---

[1]– إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط 2 ، 1952 ،ص30 .

[2]– ينظر ..إبراهيم أنيس، المرجع السابق،ص30 .

سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت[1]

وكيف تقاسموا فيروز عينيها ..وخاتم عرسها..

وأقول في التحقيق كيف تخاطفوا الشعر الذي يجري كأنهار الذهب.

سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف

وأضرموا فيه اللهب..

سأقول كيف استنزفوا دمها..وكيف استملكوا فمها

فما تركوا به وردا .. ولا تركوا عنب

هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب؟؟

انقسمت عواطف الشاعر في هذا المقطع إلى قسمين: ما بين الاستهزاء من الذين قتلوا زوجته،ومابين الفتور الذي أصابه عندما تذكر صفات الزوجة العشيقة التي سطا عليها المغتصبون الذين يعتقدون أنهم قاموا بفتح عظيم عند هجومهم على هذه البريئة بلقيس التي لا حول لها ولا قوة؛ فصور حالهم المزرية المثيرة للشفقة والسخرية من تقاسم فيروز عينيها وخاتم عرسها الذي يحسبونه غنيمة كبرى إلى السطو على مصحفها الشريف واستنزاف فمها واستملاك فمها، هذا الفم البريء الذي سطا عليه الأعداء الجبابرة المستنزفون الغاصبون فسرقوا عنبه وورده.إنها مداهمة عسكرية أعلن على إثرها الأبطال نصرهم الوحيد بكل تاريخهم ألا وهو اغتيال"[2] غزالة "بريئة اسمها" بلقيس."

---

[1]– الاغتصاب هو الاعتداء على أي شي خاص بالقوة دون رغبة المغتصب.

[2]– الاغتيال قَتْلُ شخص خفيةً من حيث لا يدري، وغالبًا ما يقع فيمن يشغلون وظائف عامة ذات أهمية .وتُرتكب الاغتيالات عادة إما للانتقام، أو للحصول على مقابل مادي،أو لإبعاد خصم سياسي عن وظيفته ينظر ..الموسوعة العلمية الشاملة.رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير د/أحمد الشويخات.الموقع الإلكتروني http://www.intaaj.net /

إذن فالفتور الذي أصاب الشاعر حال تذكره لخصال حبيبته وموقفه الساخر الحانق على المنتصرين على" غزالة "هو السبب في هذه الكثافة الهمسية؛ فقد كان منهار القوى فلم يقدر على رفع مستوى صوته قصد الجهر، لأنه في وضع المستسلم الخائر القوى الذي سلبته الصدمة العنيفة كل ما جرس صوتي، أما في الحالة الثانية فموقف الاستهزاء لا يستلزم صوتا عاليا فالموقف أقرب إلى الانشراح منه إلى الانقباض فكانت حينئذ الكثافة الهمسية التي أشرنا إليها بلغ الهمس ذروته وذلك في المقطع السابع حيث كانت نسبة الأصوات المهموسة 49 ٪ في مقابل 51 ٪ للأصوات المجهورة.

ولعل تعاملنا الدائم والمتكرر والمتواصل مع مرثية بلقيس جعلنا ندرك أمرا مهما للغاية في طبيعة الخطاب النزاري؛هذا الرجل الذي يكون حادا عنيفا ثائرا عندما يكون متوجها بالخطاب إلى أعدائه،ولكننا نرى فيه ذلك الشاعر الرقيق والعاشق المحب والزوج الحنون عندما يحادث زوجته ويناجيها[1] فيقول:

بلقيس ..مشتاقون ..مشتاقون ..مشتاقون

والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطرة الذيول[2]

نصغي إلى الأخبار والأخبار غامضة ولا تروي فضول

بلقيس ..مذبوحون حتى العظم..

والأولاد لا يدرون ما يجري ولا أدري أنا ماذا أقول؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

هل تخلعين المعطف الشتوي؟

هل تأتين باسمة..وناضرة..ومشرقة كأزهار الحقول ؟

---

[1]– تكون المناجاة عادة في المواقف الغرامية التي يكون فيها الحبيب يحادث حبيبته بصوت خافت غير مسموع وفي سريةتامة كما يشترط بعضهم لتسمية الحديث الغرامي مناجاة أنه يجب أن تكون العشيقة مرتفعة كأن تكون في شرفة والعشيق في الأسفل في وضع متخف كما في قصة روميو وجولييت.

[2]– الذيول هي التي تتصف بالنعومة والحياء.

لعل قراءة واحدة منا تجعلنا نلمح ونرى ونتذوق كل الشاعرية والرقة والرومانسية في الخطاب النزاري عندما يكون متوجها إلى المرأة، وأي امرأة ؟ إنها محبوبته ومعشوقته وزوجته التي اكتشفت سره واحتملت جنونه وحماقته عشرة أعوام، واستطاعت أن تجعل .

طفولته تمتد لخمسين عاما بشهادته هو[1]

نعم، لقد بلغ الهمس في هذا المقطع ذروته،لماذا ؟ الإجابة بسيطة؛ وكل محب للخطاب النزاري يدرك ذلك بكل يسر وسهولة ؛فالشاعر يناجي معشوقته الزوجة يعبر لها عن اشتياقه الشديد وحيرته من غيابها المتواصل فالشاعر لم يصدق أبدا أن الحبيبة قد فارقت الحياة فهو يعيش هذا الموقف الحالم الذي ينتظر فيه وبفارغ الصبر دخول أميرته المعطرة الذيول، ويخيل إليه وهو في غمرة التأملات أنها ستقرع الباب بعد دقائق وأنها ستدخل باسمة وناضرة، ومشرقة كأزهار الحقول[2] ، وستملأ –بدخولها –البيت بل كل الحياة بهجة وسرورا

فهي سر الفرحة كما أنها– عند رحيلها –سر الحزن والذبول.

وما يمكن استخلاصه من كل ذلك الحضور الكثيف لأصوات الهمس كان نتيجة لطبيعة الخطاب الهادئ المتوجه لبلقيس العشيقة.كون الصوت المهموس يوافق المشاعر الرقيقة

والمعاني الرومانسية الصالحة للمناجاة الغرامية، هذه الأخيرة التي تتطلب شيئا من .الستر

والخفاء الذي هو من صفات الصوت المهموس[3]ومن المواطن التي برزت فيها أصوات الهمس موقف الذكرى والحنين في المقطع التالي حيث يقول:

بلقيس..

إن زروعك الخضراء مازالت على الحيطان باكية..

---

[1]– للشاعر قصيدة بعنوان" أشهد أن لا امرأة " ويرى كثير من النقاد أن هذه القصيدة قيلت في زوجتهﻫ بلقيس الراوي.

[2]– ينظر ..المرأة في شعر نزار قباني –دراسة نقدية –، صلاح الدين الهواري، دار البحار، بيروت –لبنان، ط1 ، 2001 ص54 .

[3]– ينظر ..أحمد حساني، مباحث في اللسانيات العامة،ص84 .

ووجهك لم يزل متنقلا بين المرايا والستائر

حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تنطفئ..

ودخانها يرفض أن يسافر..

بلقيس ..مطعونون..مطعونون في الأعماق

والأحداق يسكنها الذهول

بلقيس ..كيف أخذت أيامي ،وأحلامي،وألغيت الحدائق والأغاني

يا زوجتي ..وحبيبتي ..وقصيدتي ..وضياء عيني

قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني؟.

اشتد الشوق بالشاعر الذي رحلت عنه أميرته دون سابق إنذار، وتركته يتخبط في ركام هائل من الذكرى والحنين، فكل مخلفاتها تبكي ألما على فراقها وترتجي عودتها من الزروع الخضراء التي كانت تتعهدها الراحلة بلقيس بالرعاية إلى دخان سيجارتها الذي رفض أن يمضي إلى سبيله، فالكل مضطرب حائر من أمر هذه الراعية الزوجة والحبيبة القصيدة والعصفور الجميل الذي كان يملأ البيت ضياء ونورا.

إن الإحصاء الذي قمنا بإعداده عن نسب الأصوات وصفاتها سجل لنا حضورا معتبرا للصوت الهمسي في هذا المقطع الذي بلغت نسبته 36 ٪ أي بفارق 16 ٪ عن الاستعمال العادي للأصوات المهموسة الذي هو 20 ٪ حيث تكررت هذه الأخيرة بعدد يساوي 72 صوتا.

إذن فهذا الموقف وبلا شك موقف يصور مشهدا عاطفيا لذكريات الشاعر التي تمنى عودتها وبكل شدة، فهو في حوار يحمل في طياته عتابا لطيفا لهذه العشيقة التي رحلت لتتركه وحيدا حائرا كأنه ريشة في مهب الريح يعاني الاضطراب والحيرة والغربة في مدينة كان يظن أنها فردوسه المفقود وجنته الكبرى فإذا بها تكون ناره المسعورة التي تسببت في إزهاق روح عشيقته.

إنه وبلا شك موقف صعب عاشه الشاعر وأراد أن ينقله إلينا، فتوسل لتحقيق ذلك بأصوات الهمس،ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام لماذا هذا التوسل بهذا النوع من الأصوات؟ لعل قراءة عميقة للمقطع الشعري ستعطينا بعض الإشارات لفهم الموقف؛ أولا :لأنه يخاطب زوجته بلقيس ويراجع معها الذكريات الجميلة والأيام الخوالي[1] ، لذا كان من غير المعقول أن يخاطبها بأسلوب جهري يتضمن جرسا قويا مسببا للإزعاج، فهو في موقف المناجاة الذي يحتاج إلى أصوات مهموسة غير حادة تناسب الموقف المعيش .ثانيا أن الأصوات المهموسة تتطلب جهدا إضافيا عن أصوات الجهر وبالتالي فهي مجهدة للنفس، هذا الموقف الإجهادي الصعب هو الذي أراد الشاعر أن ينقله إلينا؛ فالإجهاد الذي يصحب التلفظ بالأصوات يخدم فكرة الشاعر في التعبير عن الضيق النفسي الذي يعيشه منذ لحظة الفقد.

كما أن استعانة الشاعر بأصوات الحلق التي بلغت نسبتها 15 ٪ يدعم صعوبة الموقف العاطفي الذي يمر به الشاعر الزوج والمحب العاشق حتى الثمالة[2] ؛ فالأصوات الحلقية هي الأخرى صعبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته [3] فقد تكرر كل من صوت العين والهاء والحاء 06 مرات ليصل العدد إلى الذروة مع صوت الهمزة الذي يخرج من الأوتارالصوتية ذاتها[4]، ليبلغ رقما كبيرا يساوي 15 تكرار، هذا الكم الهائل من الأصوات الحلقية الذي وصل إلى 33 تكرارا يعزز الشعور بالاختناق والضيق النفسي والتنفسي[5] ، وهنا يمكننا أن نقر ببراعة الشاعر في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي وجعله يحس كما يحس، ويشعر كما يشعر، وهذه هي وظيفة الشعر الحقيقية التي يجب على الشاعر الأصيل أن يتوخاها عند كل

---

[1]– يقول ابن رشيق القيرواني في سياق مماثل":حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها غير كز ولا غامض، وان يختار من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار،رطب المكسر،،شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرصين"انظر كتابه العمدة،ج2 ،ص116 .

[2]– الثمالة هي شدة السكر وذروته.

[3]– يراجع المبحث المتعلق بمخارج الأصوات،ص22 .

[4]– يراجع المبحث المتعلق بمخارج الأصوات،ص22 .

[5]– والمقصود بالتنفسي هم ما يسببه الاكتئاب لصاحبه من اختناق وعسر تنفس.

إبداع [1] والشاعر نزار قباني يؤكد على ذلك حين يقول " :فإذا أحس القارئ بأن قلبي صار مكان قلبه، وانتفض بين أضلاعه هو، وأنه يعرفني قبل أن يعرفني، وأنني صرت فما له وحنجرة، فلقد أدركت غايتي، وحققت حلمي الأبيض وهو أن أجعل . الشعر يقوم في كل منزل وبيت إلى جانب الخبز والماء[2] "ومن المواضع التي فرض فيها الهمس وجوده متخطيا الاستعمال العادي له قول الشاعر في المقطع الأخير:

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة
فالشعر بعدك مستحيل والأنوثة مستحيلة
ستظل أجيال من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة
وتظل أجيال من العشاق تقرأ عنك أيتها المعلمة الأصيلة
وسيعرف الأعراب يوما أنهم قتلوا الرسوله
قتلوا الرسوله
قتلوا الرسوله
قتلوا الرسوله

لقد كان فارق الهمس في هذا المقطع معتبرا؛ إذ تكررت الأصوات المهموسة 60 مرة محققة نسبة بلغت 39 ٪ أي بفارق 19 ٪ عن الاستعمال العادي،هذا الفرق الكبير أوحى لنا بالكثير.

كانت القصيدة التي نظمها نزار في حبيبته بلقيس بمثابة فرصة جديدة اغتنمها الشاعر للقاء الحبيبة المفقودة، نعم لقد عادت بلقيس بكل جوارحها إلى عالم نزار الشعري فهي مازالت تتنفس ومازالت حائمة كالعصفور ومازالت تعتمر قبعتها وتدخن سيجارة

[1]– ينظر ..عبد اللطيف محرز،"وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة"،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، العدد410

[2]– نزار قباني، طفولة نهد، ط 23 ، 1989،ضمن مقدمته لديوانه الشعر عن الشعر ووظيفته الحقيقية.محمل من الموقع الإلكتروني التالي : www.dvd4arab.com

"الكونت[1]التي ما فارقت شفتيها،إذن كان هذا المقطع هو الأخير في القصيدة، وقد أحس الشاعر حينئذ أنه سيودع أميرته إلى الأبد فبانتهاء أخر كلمة ستختفي الأميرة ولن تعود مجددا.

فكيف سيودع أميرته؟ هل سيودعها بأصوات ذات نبر عال تكون مزعجة وتقلقها أم يستعين بنوع آخر من الأصوات تكون لينة سهلة على الأسماع،تصوروا كيف ستكون لحظة لوداع والفراق لهذه المعلمة الأصيلة التي ستكون مرجعا للعشاق في فن العشق والغرام والمرأة الرسوله التي اتصفت بكل الصفات حتى أضحت شبه كاملة في نظر زوجها وحبيبها الشاعر.

إن الجو السائد لحظة الوداع جو تسوده السكينة والهدوء إلى حد الخشوع حتى أنه يمكننا أن نشعربالشاعر وهو مطأطأ الرأس احتراما وتقديرا وإجلالا للمعلمة الأصيلة والمرأة الرسولة فتوظيف أصوات الهمس وما يتبعها من صوت خفي يناسب الموقف . الوداعي الخاشع[2] الذي رسمه الشاعر في المقطع الأخير[3]

ومن المفيد أن نذكر بأن الأصوات المهموسة وما يتبعها من إجهاد وتعب يوافق التعب والإرهاق الذي نال من الشاعر عند انتهائه من إبداع المرثية التي أرهقته فيزيولوجيا ونفسيا .[4]كما أن الحضور الكثيف لأصوات الحلق التي بلغت نسبتها 22 ٪ قد عزز شعور الشاعر بالاختناق عند تيقنه من أن أميرته التي أحبها حتى الثمالة راحلة إلى الأبد بتلفظه . لآخر كلمة شعرية لتنتهي قصة المرأة الأسطورة وتبدأ قصة المرثية الخالدة بلقيس[5] .

---

[1]– سيجارة الكونت هي نوع من السجائر.

[2]– ينظر ..رابح بوحوش،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم،عنابة –الجزائر، 2000 ،ص 47 ،وص63

[3]– عادة لا يقوم الواحد منا برفع صوته أمام كل من يكن لهم الاحترام والتقدير والمحبة والمودة لأن رفع الصوت يعد من سوء الأدب في التعامل ومنفر للطرف الآخر لما يسببه من فوضى وإزعاج له.

[4]– هذا إضافة إلى طول المرثية الواضح.

[5]– فالشاعر أراد أن يجسد بلقيس شعرا كي يوهم نفسه بأنها حية ما بقيت المرثية حية بين الناس وما بقي هو ليقرأها.

إن توظيف الشاعر للأصوات المهموسة بكثرة في أغلب سياقات المرثية جعله يعاني الإجهاد الشديد فبدا متعبا مرهقا لدرجة أنه كان يقطع الوصل وهو في محله وصلا[1] لماذا؟ لأنه أرهق ولم يعد قادرا على إطالة النفس نظرا للجهد الكبير الذي بذله نتيجة توظيفه الكثيف لأصوات الهمس وهذا ما لمسناه ولاحظناه أثناء الأداء الشفوي للمرثية بصوت صاحبها.

وبعد هذه الأمثلة التي ضربناها لمواضع الهمس التي كان فيها هذا النوع الأصوات متوفرا في شكل أكسبه دلالة خاصة؛ دلالة تعلقت به جراء تجاوزه الحد العادي للاستعمال كما ذكرنا سابقا يمكننا القول إن الشاعر نزار قباني استطاع وبفضل براعته تطويع أصوات اللغة ففجر فيها طاقاتها الكامنة ومنحها دلالات عديدة لتوظيفه إياها في أكثر من موقف كموقف السخرية من الأعداء وموقف الألم والأنين الداخلي وموقف الذكرى والحنين وموقف التقدير والاحترام.

كل هذه المواقف تصب في سياق واحد هو السياق الرثائي الذي أبدع من أجله الشاعر هذه القصيدة منفسا عن بركان من العواطف المضطربة والثائرة من جهة، ومخلدا زوجته وحبيبته بلقيس الراوي من جهة أخرى راسما لها صورا نبوية تجعل كل من يتلقى هذه المرثية ويسمعها يحترم هذه المرأة شبه الكاملة كما رسمها نزار فنانها ورسامها الأكبر، هذا الرثاء الجميل والتصوير البديع جعل إحدى السيدات –في أمسية شعرية بباريس كان فيها الروائي الكبير الطيب الصالح يلقي فيها قصيدة بلقيس – تقول " : إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثيني بعد موتي بمثل هذا الكلام الجميل فإنني مستعدة أن أموت على الفور[2] "

وبعد فإن الاستقراء الذي أجريناه عن أصوات الشدة والرخاوة، والاستعلاء والانخفاض،والإطباق والانفتاح يمكنه أن يدعم الآراء والفرضيات التي أولنا بها نسبة شيوع الجهر والهمس في مقاطع المرثية.

---

[1]– ومن أمثلة ذلك تلفظه لأجزاء من التركيب التالي منفصلا:الشاي العراقي المعطر ؛فلم يصل الياء مباشرة باللام وهو الواجب. كذلك في قوله:أم مثلنا التاريخ كاذب فقطع مابين الخاء والكاف والواجب الوصل بينهما.

[2]– نوال مصطفى، نزار وقصائد ممنوعة،مركز الراية للنشر والإعلام،)د–م (، ط 2000 ، 2،ص103

لقد سجل الهمس حضوره في أغلب مقاطع المرثية وبنسب جاوزت أكثرها الحد المألوف للاستعمال في الكلام العادي، والأصوات المهموسة –كما ذكرنا – تتطلب جهدا إضافيا عن نظيرتها المجهورة، وبالتالي فتوظيف الشاعر لها بنسب كبيرة(49%,48%,47%,46%, 43%,40%,39%) ألحق به كثير المشقة والتعب والإرهاق كما أسلفنا في عدة أمثلة ذكرناها.

لهذا جاءت النسب المسجلة في أصوات الرخاوة والتوسط – التي تراوحت مابين الـ 60إلى الـ83٪، وأصوات الاستفال التي تراوحت مابين ال 87 إلى ال 98 ٪، وأصوات الانفتاح التي تراوحت مابين الـ 95 ٪ إلى 100 ٪ في بعض المقاطع –لتخفف عن الشاعر وطأة العناء والمشقة الناتجة عن استخدام الكثيف لأصوات الهمس.

إن عدم اعتماد الشاعر على أصوات الشدة والإطباق والاستعلاء راجع إلى المشقة الزائدة التي تسببها هذه الأنواع من الصفات الصوتية[1] ،لذلك عدل عن استخدامها لأن في أصوات الهمس ما يكفيه.

كما أن هناك أسبابا أخرى دعت الشاعر إلى التوسل بأصوات الرخاوة والتوسط والاستعلاء والاستفال من ذلك أن الأصوات الرخوة والمتوسطة تناسب مواقف الحزن والألم كما تناسب لحظات الفقد الذكرى والحنين، أما أصوات الانفتاح فقد أوحت لنا بارتياح الشاعر عند شعوره في لحظات الحلم والخيال أنه مازال مع زوجته ومعشوقته.أما أصوات الاستفال

[1]– لمزيد من الإطلاع عن صعوبة هذا النوع من الصفات ينبغي الإطلاع على الكتاب القيم موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس في الفصل الثاني الخاص بالجرس في اللفظ الشعري من الصفحة الـ 19 إلى الصفحة الـ 42 .

فكثرتها توحي بالانكسار وخيبة الأمل وتزكي الشعور بالضعف والعجز الذي نلمحه .في كلام الشاعر في كثير من المواضع[1]

2-المقاطع الصوتيـــة :

تعريف :اختلفت تعريفات المقطع وتعددت وذلك نظرا لتعدد المدارس والاتجاهات التي تناولته[2] ،ولكننا سنعتمد في هذا البحث على اتجاه يتفق وأهدافنا التحليلية التي تركز على التعريفات والمفاهيم التي تهتم في شرحها لمفهوم المقطع على الجانب الفيزيولوجي لأثره المباشر والواضح على الحالة النفسية والوجدانية للشاعر.

فقد اعتمد البعض في تعريفه للمقطع على " دراسة الجهد المبذول للنطق به فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجيا[3] " ؛وبقصد بالقمة الدرجة القصوى في علو الصوت أو لنقل هي قمة الوضوح السمعي والسبب في الهبوط التدريجي للضغط العضلي وبالتالي الهبوط الصوتي هو تهيأ الناطق لتشكيل مقطع صوتي آخر.

فللمقطع إذن حد أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع .[4] يقول الطيب **البكوش** " :فقمة المقطع قمة إيقاعية لأن الإيقاع يكون صاعدا في البداية ثم بعد بلوغ القمة مع الحركة ينزل من جديد[5] " ، ويمكن تمثيل هذا التصور للمقطع بالشكل التالي:

---

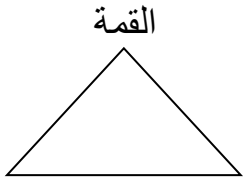
[1]- ينظر مثلا المقطع الخامس والعاشر والحادي عشر والثالث عشر والرابع عشر.

[2]- لمزيد من التفصيل يراجع الفصل الثاني" المقطع" من الصفحة 279 إلى الصفحة 310 من الباب الثالث" الوحدات الصوتية "من كتاب دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر،عالم الكتب،القاهرة،1997 .

[3]- مباحث في اللسانيات،أحمد حساني،ص93 .

[4]- ينظر ..دراسة الصوت اللغوي،مرجع سابق،ص284 .

[5]- الطيب البكوش،التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،ص 77 ،الهامش.



وليس ببعيد من هذا الفهم للمقطع تعريف بعضهم للمقطع على أنه " خفقة صدرية على أساس أن الإنسان قد يشعر بنوع من الضغط أو التأكيد عند النطق بالمقطع[1] "فقد أثبت الدراسة التجريبية للعملية الكلامية أن الصدر لا يواصل ضغطا ثابتا أثناء السلسلة الكلامية، وأن عضلات الصدر تنتج نبضة منفصلة من الضغط لكل مقطع [2] أي أن المقطع يحدث . نتيجة نفخة واحدة من هواء الصدر أو الرئتين[3]

ويرى آخرون أنه "الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت " [4]سواء كان غلقا كاملا كما في نطق الأصوات الوقفية أو الشديدة أو غلقا جزئيا كما في نطق الأصوات الاستمرارية أو الرخوة والمتوسطة وعلى هذا فهو " أبسط وحدة نطقي[5] " يمكن أن يشكلها الجهاز النطقي بحكم استحالة وجود أكثر من وحدة نطقية في الفترة الفاصلة بين عمليتي الغلق.

أنواع المقاطع :وصف علماء الأصوات المقطع على أساسين هما:

نهاية المقطع:ويوجد على هذا الأساس نوعان من المقاطع:

[1]– كمال بشر،علم الأصوات العام،ص504

[2]– انظر دراسة الصوت اللغوي،مرجع سابق،ص280

[3]– ينظر ..المرجع السابق،ص285

[4]– ينظر الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،ص77 .

[5]– المرجع السابق،الصفحة نفسها.

المقطع المفتوح :هو المقطع الذي ينتهي بصوت صائت سواء كان قصيرا أم طويلا؛وسمي مفتوحا لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى.ومثال ذلك في اللغة العربية الفعل" كَتَبَ " فكل من/ كـَ /و/تَ /و/بَ /هي مقاطع مفتوحة،كذلك الـ/ كَا /في مثل كَاتِب؛فالمثال الأول انتهى بصائت قصير،أما الثاني فقد انتهى بصائت طويل.

المقطع المغلق :هو المقطع الذي ينتهي بصوت صامت،ذلك أنه لا يقبل زيادة أصوات أخرى،ومثاله في اللغة العربية حرف الجر " مَنْ " ،وحرف الاستفهام " هلْ."

حجم المقطع أو **مدة النطق به** :ويوجد على هذا الأساس نوعين بشي من التجوز:

المقطع القصير:وهو المقطع الذي لا يزيد عن صوتين.

هو المقطع الذي يتكون أحدهما طويل.

المقطع الطويل:هو المقطع الذي يتكون من صوتين أو ثلاثة أصوات،أو أربعة أصوات أحدهم طويل.

إذن تتوفر في اللغة العربية إذا احتسبنا حالات الوقف بالساكن خمسة أنواع ثلاثة منها أنواع رئيسية واثنين منها ثانوية:

المقاطع الرئيسة:

1-صامت+صائت قصير مثل :ال/ جـَ /في الفعل جَلَسَ،وهو قصير مفتوح.

2-صامت+صائت طويل مثل :ال/ رَا /في كلمة رَائِعٌ.وهو طويل مفتوح.

3-صامت+صائت قصير+صامت مثل :هَلْ ، لَمْ ، لَنْ ،وهو طويل مغلق.

المقاطع الثانوية:ويظهر هذا النوع من المقاطع في حالة الوقف على الساكن:

4-صامت + صائت طويل + صامت مثل الفعل / : قَالْ / ،وهو طويل مغلق.

5-صامت صائت قصير + صامتين مثل / : نَهْر. / وهو طويل مغلق.

بعد تعرفنا على المقطع الصوتي ومفهومه وأشكاله في اللغة العربية سنحاول فيما يلي أن نستفيد من هذه الكشوفات العلمية عن المقطع وأسراره الداخلية،كما سنحاول ما طاوعتنا

المادة أن نربط بين المقاطع الصوتية والحالة النفسية والوجدانية للشاعر سواء من حيث نهاية المقطع بالانغلاق أو الفتح أم من حيث حجم المقطع ومدة النطق به.

سنعتمد كذلك عند تناولنا للمقاطع الصوتية على الإحصاء وذلك كي تتوفر لنا في النهاية مادة أولية موثوق بها يمكن أن ننطلق منها في تحليلاتنا وفي إطلاق أحكامنا الجمالية على المرثية.

لنلاحظ المقاطع[1] التي تحكم في البنية الصوتية لمطلع المرثية المقطع التالي:

شُكْـــ رنْ لـــَ كُمْ

ط- ط- ق+ ط-

شُكْـــ رنْ لـــَ كُم

ط - ط - ق+ ط-

فَ حَ بِي بَ تِي قُ تِ لَتْ وَ صَا رَ بِ وِسْ عِ كُم أَنْ تَشْ رَ بو كَأْ سنْ عَ لَى قَبْ رِشْ

ق+ ط + ط + ط +ق + ق+ ط - ق + ط + ق+ ق+ ط - ط - ط - ق +ط +ط - ط -ط +ط +ط - ط -

شَ هِي د

ق+ ط+ ط-

وَ قَ صِي دَ تِغْ تِي لَتْ

ق+ ق+ ط + ق+ ط – ط + ط-

وَ هلْ مِن أُمْ م تِنْ فِلْ أَر ضِ إِلْ لا نَحْ نُ تَغْ تَا للْ قَ صِي دَ ه

ق +ط –ط –ق +ط –ط –ق +ط –ط –ق +ط –ط –ق +ط –ط –ق +ط +ط-

أفرز استقرائنا لهذا المقطع عن إحصاء 62 مقطعا متوفر،وقد قمنا –اعتمادا على الأداء الصوتي للمرثية من قبل الشاعر–بحساب المدة الزمنية التي استغرقها أداء هذا المقطع فتبين لنا أنه قد تم في 24 ثانية بالضبط.

[1]– رمزنا للمقطع الطويل بالحرف" ط "وللمقطع القصير بالحرف" ق "كما أراد أيضا أن يرمز للمقطع المفتوح بالرمز" + " وللمقطع المغلق بالرمز "ط " – وذلك تيسيرا لملاحظة الفرق بين نسبة المقاطع الطويلة والقصيرة من جهة والمقاطع المفتوحة والمغلقة من جهة أخرى.

يربط الباحثون الغربيون الوزن الشعري بنبضات القلب التي قدرها الأطباء عند الإنسان السليم بـ 76 نبضة في الدقيقة الواحدة، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة[1] .

فإذا عرفنا ذلك كله تبين لنا وبعملية حسابية بسيطة أن الإنسان السليم يستطيع أن يحقق 228مقطعا صوتيا وهو في أحواله العادية أي دون أي انفعال قد يصدر منه.ولو أردنا أن نحسب طاقة الشاعر المقطعية أي ما يمكن أن يحققه من مقاطع صوتية في دقيقة واحدة من الزمن تبين لنا أن عدد المقاطع التي يمكن للشاعر تحقيقها هي 155 مقطع/د.إذن استنادا إلى هذه النتائج وباستعمال القاعدة الثلاثية يمكننا أن نقرر أن نبضات قلب الشاعر في هذا المقطع كانت تساوي تقريبيا 52 نبضة في الدقيقة.

ولكم أن تتصوروا الآن تلك الحالة النفسية المتأزمة التي كان الشاعر يمر بها لدرجة أن قلبه كاد يتوقف؛ لقد أخرج الشاعر لنا هذه المرثية في وضع أقل ما يقال عنه أنه اختناقي يشبه حالة المخاض العسير الذي تمر به المرأة أثناء الولادة فالمخاض الشعري شبيه إلى حد كبير بمخاض الولادة العسير خاصة تلك القصائد الرثائية التي فقد أصحابها أناسا أعزاء على قلوبهم لدرجة أنهم كانوا يتمنون الموت على إثرهم.

إن نبضات القلب تتغير تبعا للحالات النفسية التي قد تمر على الشعراء أثناء نظمهم "فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع[2] "فسرعة الأداء أو الإخراج الشعري– إن صح التعبير –تتغير نغمتها تبعا للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة توافق اللهفة والغبطة والنشوة المصاحبة لهذا الجو المفرح

[1]– ينظر..إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص173 .

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص173

المسر الجميل، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة توافق البطء والتأزم والاختناق .

المصاحب لهذا الجو اليائس الكئيب[1] .

إذن فحصيلة المقاطع الصوتية القليلة التي استطاع الشاعر تلفظها تترجم صورة ذلك الرجل الكئيب الذي فقد زوجته التي تمناها وجاهد من أجل تكون له وبجانبه فإذا بأيدي الغدر تخطفها منه لبقى وحيد محاصرا بين ألسنة اللهيب كما يقول وليبدع لنا هذا الكلام المبكي الجميل الذي جاش به صدره فقذفه على لسانه على حد تعبير الجاحظ،فأنشأ مرثية خالدة ستكون بطلتها معلمة أصيلة لفن العشق والغرام الذي كثيرا ما تكلم عنه نزار في أغلب قصائده.

وإذا نظرنا إلى المقاطع من جانب آخر وهو جانب المقاطع من حيث الطول والقصر تبين لنا بعد الاستقراء إحصاء 42 مقطعا طويلا توزعت بين 28 مقطعا طويلا مغلقا و 14مقطعا طويلا مفتوحا أما المقاطع القصيرة فقد بلغ عددها 20 مقطعا قصيرا.فالنسبة الغالبة إذن هي نسبة المقاطع الطويلة المغلقة التي توحي بالإحباط واليأس والقنوط[2] ، لنضيف هذه العواطف والمشاعر إلى قاموس الشاعر العاطفي الملي أصلا بالأحزان.

لنعاين معًا مرة أخرى مقطع آخر من المرثية أوحى لنا بعد عملية استقرائه بالكثير.وقد آثرنا عرضه كي يكون أكثر وضوحا وهذا هو المقطع بعد عملية التقطيع والتسمية:

مَا ذَا يَقُوُ لشْ شِعـْ رُ يا بَلْ قِيـ سُـ فِي هاَ ذَزْ زَ مَانْ

ط + ط+ق + ط + ط - ط - ق + ط+ط - ط + ق + ط + ط + ط - ق+ ط -= 16

مَاذَا يَ قُو لُشْ شعْ رُ فلْ عَصْ ر شْ شُ عُو بيْ يلْ مَ جُو سيْ يلْ جَ بَا نْ

ط+ط +ق+ط+ ط ط- ق+ ط- ط ق+ ط+ ط ق-ط+ ط+ ط ق+ ط- = 20

وَلْ عَا لَ مُلْ عَ رَ بيْ يُ مَسْ حُو قُنْ وَ مَقْ مُو عُنْ و مَقْ طُو عُلْ ل سَانْ

---

[1]– ينظر ..المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر..يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،268 .

ط ط+ ق+ ط- ق+ق+ط+ ق+ ط- ط+ ط- ط+ ق+ ط- ط+ ط- ق+ ط- ط+ ط- ق+ ط- = 21
نَحْ نُلْ جَ ري مَ ةُ في تَ فَوْ وُ ق هَا فَ مَلْ عقْ دُلْ فَ ري دُ وَ مَلْ أَ غَا ني

ط- ط- ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ط+ ق+ ط+ ق+ ط- ط+ ط- ق+ ط+ ق+ ط- ق+ ط+ ط+ = 24
أَ خَ ذُو كَ أَيْ يَ تُ هَلْ حَ بي بَ ةُ منْ يَ ديْ أَ خْ ذُلْ قَ صي دَ ةَ منْ فَ ميْ

ق+ق+ط+ ق+ ط- ق+ق+ ط- ق+ط+ ق+ق+ ط- ق- ط+ ق+ق+ط- ق+ ط+ ق+ق+ط- ق+ ط+ = 25
أَ خَ ذُلْ كَ تَا بَ ةَ وَلْ قِ رَا ءَ ةَ وَطْ طُ فُو لَ ةَ وَلْ أَ ما نيْ

ق+ق+ ط- ق+ ط+ ق+ق+ ط- ق+ ط+ ق+ق+ ط- ق+ ط+ ق+ق+ ط- ق+ ط+ ق+ ط+ = 21
بَلْ قيْ سُ يا بَلْ قيْ سُ يَا دَمْ عُنْ يْ نَقْ ق ط فَوْ قَ أَهَـ دَا بَلْ كَ مَانْ

ط+ ط+ ق+ ط+ ط- ط+ ق+ ط+ ط- ط- ق+ ط- ق+ق+ط+ ق+ ط+ ط+ ط- ق+ ط- = 21
عَلْ لَمْ تُ مَنْ قَ تَ لُو كَ أَسْ رَا رَلْ هَـ وَىْ

ط- ط- ق+ ط- ق+ق+ ط+ ق+ ط- ط+ ط- ق+ ط+ = 11
لاَ كنْ نَ هُمْ قَبْ لَنْ تَ هَا ءشْ شَوْ ط قَدْ قَ تَ لُو ح صَا نيْ

ط+ ط- ق+ ط- ط- ط- ق+ ط+ ط- ط+ ق+ ط- ق+ ق+ ق+ ط+ ط+ = 18

استغرق أداء هذا المقطع من قبل الشاعر دقيقة واحدة بالضبط، وعند حساب عدد المقاطع التي يحويها وجدنا أنه يضم 164 مقطعا يتوزع بين 99 مقطعا طويل ينقسم بدورهإلى 53 مقطعا مفتوحا و 46 مقطعا مغلقا وبالمقابل أحصينا 65 مقطعا قصيرا،وبمقارنة نسبةهذه المقاطع 164 مقطع/د بالنسبة العادية التي تقدر ب 228 مقطعا/د اتضح لنا أن هذه النسبة المسجلة في هذا المقطع هي متدنية جدا عن المستوى العادي، وإذا أردنا حساب عدد نبضات الشاعر عند أدائه للمقطع الشعري وجدناه–بقسمة عدد المقاطع 3 /وهي عدد المقاطع في كل نبضة –تقريبيا 55 نبضة للقلب في الدقيقة الواحدة وهو يقارب النبض الذي سجلناه في المقطع الأول للمرثية 52 ن/د،لتتأكد مرة أخرى الحالة الكئيبة التي يعيشها الشاعر الذي أراد أن في كل سطر شعري ما بين 11 مقطعا إلى 25 مقطع كحد أقصى وهذا ما نلاحظه في الأسطر الشعرية المقطعة يقول إبراهيم أنيس مبينا العلاقة بين الحالة النفسية للشاعر والوزن الشعري المختار لتأدية المعنى: "على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يختار عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزع.

فكثرة المقاطع وطولها تعطي مجالا واسعا ورحبا للشاعر كي يلقي بكل ما يجيش به صدره فالأوزان القصيرة ذات المقاطع القليلة تصلح للمقطوعات العابرة التي تقال وقت المصيبة والهلع والتي يون فيها الشاعر مضطربا مشتتا فيطلب لخواطره المضطربة المشتتة وزنا قصيرا يتلائم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكان النفوس باليأس والهم المستمر[1] ، وهذا هو حال المرثية التي نحن بصدد دراستها فقد بدأ نزار بنظمها بعد خمسة أيام من مقتل حبيبته وزوجته بلقيس الراوي. ومما هو جدير بالذكر أن المقاطع من النوع الرابع والخامس[2] والتي تتحقق في حالة واحدة هي حالة الوقف قد ظهرت في القصيدة وقد أوحت لنا بإرهاق الشاعر وتعبه الذي جعله يعجز عن تحقيق الحركة في بعض الحروف مما جعلها تتحول من مقطع قصير مستقل إلى مجرد صوت ساكن تابع لمقطع طويل بل مغرق في الطول وهذا الوضع لا يتوفر في العربية الفصحى إلا في حال الوقف كما ذكرنا آنفا ومن أمثلة ذلك في المرثية :

تلفظ الشاعر لكلمة التاريخ في السطر الـ 23 بالسكون هكذا " اَلتارِيخْ" ،كذلك تلفظه لكلمة "التحقيق "في السطر الــ 27 بالسكون أيضا،وفي السطر نفسه تلفظ بكلمة" الموهوب " بالسكون كذلك،إلى غيرها من الكلمات ك الإشعاع في السطر ال 28 ،الملكات في السطر الـ34 بيروت في السطر الــ 39 ،الموت في السطر الــ.... 40

من الجميل ونحن نتناول دراسة المقاطع الصوتية أن نحاول ربطها بالتفاعيل العروضية الخليلية خاصة أن الشعر الجديد الذي يسمى بشعر التفعيلة لا يلزم نفسه بذلك التقابل المعروف في الشعر العمودي بين الصدر والعجز؛ إذ إن الاعتداد في الشعر الجديد يكون بالتفعيلة المفردة التي هي الوعاء الشعري له حسب تصور الشاعر الكبير صلاح عبد

[1]– ينظر..يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص 175 – 176.

[2]– ينظر..الصفحة 21 المقاطع الثانوية.

الصبور .[1] إذ لا توجد علاقة فعلية بين البحر والتفعيلة إلا من حيث نسبة نوع التفعيلة إليه فنقول أن متفاعلن للكامل وفعولن للمتقارب وفاعلاتن أو مستفعلن للخفيف وتكون مستفعلن مع فاعلن للبسيط ، إذن فعلاقة البحر بتفعيلاته تتحقق حين تكون مجتمعة ولهذا نجد تسمية البحور الشعرية متفقة مع إما كم التفعيلات فيقال الكامل والبسيط والمديد وإما مع خفة هذه التفعيلات على الأذن واللسان فيقال الخفيف والسريع والمتقارب لهذا لم نجد سببا كافيا يدعونا لدراسة نوع البحر الذي يحكم القصيدة وربطه بمعاني القصيدة خاصة أن النقاد قديما وحديثا قد حاولوا الربط بين الأغراض الشعرية وبين البحور الخليلية فقد قالوا هذا يصلح لكذا وذاك يجود في كذا لكن دون الوصول إلى نتائج موثوق في صحتها كما وجدناهم قد وقعوا في خلاف كبير فيما يخص ربطهم لأغراض معينة بأبحر معينة إلى درجة أننا قد نجد الناقد الواحد يناقض نفسه فينسب للبحر الواحد غرضين متباعدين كأن يجمع بين الفخر والحزن مثلا.لذلك كله لم يحصل لنا الاطمئنان الكامل لمحاولة تحليل القصيدة على أساس مفهوم البحر الشعري وربطه بالأغراض الشعرية الموجودة في المرثية إلا من باب الوصف الذي لن نتعداه في هذه المسألة .وعلى هذا يمكننا القول أن المرثية قد اتخذت تفعيلة " مُتَفَاعُلُنْ " كأساس لها فكانت بذلك منسوبة لبحر الكامل[2] الذي يتكون في شعر الشطرين أو الشعر العمودي إذا كان كاملا من ثلاثة تفعيلات ومفتاحه الشعري هو كالتالي:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعل

//0/0/ 0//0/// 0//0///

والتفعيلة الرئيسية " متفاعلن " تحولت في بعض المواقع إلى " مُتْفَاعُلُنْ "التي نجدها محققة في السطر الشعري الأول في قوله:

شُكْراً لَكُمْ

شُكْرَنْلَكُمْ

---

[1]– ينظر ..محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض .1987 ص317 .

[2]– ينظر آراء النقاد في بحر الكامل وعلاقتهِ بالأغراض الشعرية ضمن كتاب علي يونس، نظرة جديدة في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،. 1993 ص108 – 109 .

0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ

أو" مُتْفَاعِلَاتُن" في قوله:

فَحَبِيبَتِي قُتِلَتْ وَ صَارَ بِوِسْعِكُمْ أَنْ تَشْرَبُوا كَأْسًا عَلَى قَبْرِ الشَهِيدَهْ

فَحَبِيبَتِيْ قُتِلَتْلُو صَاْ رَ بِوِسْعِكُمْ أَنْتَشْرَبُو كَأْسَنْعَ لىْ قَبْرَ شْشَهِيْدَهْ

0/0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0///

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

التفعيلة الشاهد

ولعلنا نلاحظ – بما أننا تحدثنا قبلا عن المقاطع الطويلة وعلاقتها بمعاني القصيدة من توجع وألم وكآبة وبؤس وغيرها من المعاني الحزينة –أن تفعيلة بحر الكامل بمختلف أشكالها قد احتوت على مقاطع طويلة مفتوحة كانت ممثلة في المقطع " فَا " أو مغلقة ممثلة في المقطع" م "أو" لن"،هكذا تأتي التفاعيل العروضية لتدعم الاستقراء الذي أقمناه فيما يخص طغيان المقاطع الطويلة التي تظهر في التفعيلة مستحوذة على الثلثين من حجمها.

ولعل الملاحظة الجميلة هي في الزحاف الذي أصاب بعض التفاعيل من ذلك الإضمار في مفاعلتن والإضمار هو "إسكان المتحرك الثاني[1] "وإذا تناولنا التفعيلة بنظام المقاطع تكون كالتالي:ق ق ط +ق ط –أي مقطع قصير+مقطع قصير+مقطع طويل مفتوح+مقطع قصير+مقطع طويل غلق،فبالإضمار يختفي إذن المقطعان القصيران الأول والثاني ليشكلا معا مقطعا طويل مغلقا وهنا نلمح رغبة الشاعر في تطويع تفعيلة الكامل لتستوعب تجربته الشعرية بحكم أن المقاطع الطويلة تصلح أكثر للمعاني الرثائية في القصائد

[1]– مصطفى حركات، كتاب العروض، دار الآفاق(د –م) ، د –ت) ص 44 .

المطولات كما أشرنا سابقا لتعلق المقاطع الطويلة وكثرتها بالقلب وعمليات التنفس فيما تتفق المقاطع القصيرة مع الاضطراب الذي يتبعه سرعة في التنفس وفي دقات القلب.

3-صور التفعيلات الخارجة عن النسق العادي لتفعيلة بحر الكامل:

إذن فالتفعيلة الأساسية هي متفاعلن من بحر الكامل وقد وردت بعدة صور مثلت الخروج عن النسق أو عن التفعيلة الأساسية وهذه صورها:

1-مُتْفاعِلُنْ:مستعمل

2-مُتْفَاعلـانْ:مستعمل

3-مُتْفَاعلـاتُنْ:مستعمل

4-مُتْفَعْلُنْ أو مُستَفْعِلُنْ: مستعمل

5-مُتْفَاعِلُنْ :مستعمل

6-مُتْفَاعِلَان :مستعمل

7-فُع :غير مستعملة

8-فَعُولُنْ :غير مستعملة

9-مفَاعَلتُنْ :غير مستعملة

فكما هو ملاحظ ، لقد بلغت أشكال التفعيلة في المرثية- إذا أضفنا التفعيلة الجزئية "فع -" عشرة أشكال، فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشعري وحسب ما أملته عليه التجربة الشعرية حينها فنتج عن ذلك-مع تحرر مطلق من حدود التفعيلات القديمة-هذه الأشكال من التفعيلات التي لا نعتقد أن أحدا من شعراء الشعر العمودي قد تجرأ على الوصول لمثل

عددها في بحر الكامل،وليس لأحد أن يعيب على الشاعر نزار قباني هذا التحرر الكبير من قيود التفاعيل القديمة ما دامت الأذن الموسيقية تقبلته كما تقبله الشعور والوجدان فلست تسمع في هذه المرثية الرائعة لنغم ناب أو نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس فقد جاءت الأسطر الشعرية متناغمة سلسة فمرة صاعدة ومرة هابطة ومرة مستوية معبرة عن كل أحوال الشاعر النفسية من حزن وألم ذكرى وحنين وثورة وغضب.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن هناك تنوعا في عدد التفعيلات في المرثية،سنفصل فيه القول بعد تقطيع المقطع التالي الذي اخترناه كمثال للتنوع في عدد التفعيلات.

1 - بلقيس أيتها الأميرة

بلقيس أي يتهل أمي ره

متْفاعلن مَتفاعلن متْــ

2 -**ها أنت تحترقين في حرب العشيرة والعشيره**

هاأنت تح ترقين في حربلعشي رة و لعشيره

متْفاعلن مَتفاعلن متْفاعلن مَتفاعلن متْــ

3-ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي

ماذا سأك تبعن رحي لمليكتي

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

4-ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا

ها نحن نب حثبين أك وام ضحا يا

متْفاعلن مَتفاعلن متْفاعلن متْــ

5-عن نجمة سقطت وعن جسد تناثر كالمرايا

عن نجمتن سقطت وعن جسدن تنا ثركلمرا يا

متْفاعلن مَتفاعلن مَتفاعلن مَتفاعلن متْ

6-ها نحن نسأل يا حبيبه

ها نحن نس ألیا حبي به

مثْفاعلن مَتفاعلن مثْـــ

7-إن كان هذا القبر قبرك أم قبر العروبه

إن كان ها ذلقبرقب ركأنت أم قبرلعرو به

مثْفاعلن مثْفاعلن مَتفاعلن مثْفاعلن مثْـــ

فالسطر الأول والسادس مكون من تفعيلتين كاملتين،أما كل من السطر الثاني والخامس والسابع فقد اشتمل على أربع تفعيلات،أما في السطر الثالث والرابع فكانت ثلاث تفعيلات،يضاف إلى كل هذا تكرر جزء من التفعيلة في نهاية كل سطر من هذه السطور الشعرية في هذا المقطع كانت على الشكل التالي" :متْ "بتسكين الحرف الثاني أو الأخير والتزم الشاعر بهذه التفعيلة المجزأة في كامل الأسطر الشعرية في هذا المقطع عدا السطر الثالث [1]

إن هذا التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعما خاصا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات،كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية[2]

التنوع في عدد التفعيلات يمكن المتلقي من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته فترى هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعرية للقصيدة لدرجة أن الَنَفسَ قد ينقطع عن المتلقي إذا كان

[1]- قد يظن أحد أن هذا الإجراء الشعري الذي التزم بـه الشاعر هو من قبيل التدوير الشائع بكثرة في شعر التفعيلة وهو أن يجزأ الشاعر التفعيلة في آخر السطر الشعري ليكملها في السطر الشعري الموالي لكننا أخضعنا الأمر للاختبار وحاولنا أننصل هذه التفعيلة المجزأة بما يليها في السطر الموالي لكن الأمر لم يستقم لنا بحيث لم نستطع أن نربط التفعيلة المجزأة بما يليها مع الحفاظ على الشكل العروضي للتفعيلة.

[2]- ينظر..يوسف أبو العدوس،الأسلوبية،ص262 .

السطر الشعري كثير التفعيلات ليتوافق انقطاع نَفَسِ المتلقي مع الضغوط والاختناقات التي قد يشعر بها الشاعر أثناء النظم أو الأداء.

إضافة إلى أن هذا التنوع في عدد التفعيلات يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس معا[1] .

كما أن التصرف في عدد التفعيلات يتيح للشاعر أن يعبر عما في نفسه بدقة تامة ومنه فلا يمكننا أن نرى حشوا ولا إطنابا زائدا إلا ما كان يقصده الشاعر ويريد تحقيق خاصية جمالية عن طريقه.وهذا ما كان الشاعر دوما ما يصبو إليه ويتوق أن يراه متجسدا في القصيدة العربية هذا الأمل الذي سيطر على الشاعر منذ بداياته الشعرية الأولى يقول": كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال،وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر..وبحجم هواجسه[2] "ويقول أيضا :" الثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي..ونظرة واحدة إلى أهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا أننا تكلمنا أكثر من اللازم[3] " وهكذا وجد الشاعر ضالته وأمله المنشود في الشكل الشعري الجديد" شعر التفعيلة"، فإن كان حجم هواجسه وانفعاله يتطلب تفعيلة واحدة فلماذا الإسراف في استعمال تفعيلتين؟هذه هي سياسة الشاعر وهذا هو أسلوبه الشعري[4] .

4-دراســة النبر و التنغييــم :

[1]– ينظر ..يوسف أبو العدوس،الأسلوبية،ص262 .

[2]– نزار قباني ،كتاب الحب،د م، ، دت،مقدمة الكتاب.

[3]– المرجع نفسه . ص نفسها

[4]– فالوفاء –في الشعر العمودي –لمبدأ الشطرين الصدر والعجز كذا الالتزام بعدد التفعيلات في كل شطر يضطر الشاعر إلى قول المزيد حتى وإن كان المعنى قد انتهى فينتج عن ذلك حشو وإطناب كثيرين قد يثقلان كاهل البيت الشعري كتلك النعوت التي يستعين بها الشعراء قديما وحديثا في الشعر العمودي قصد إكمال وزن البحر.

النبر في اللغة معناه البروز والظهور ومنه قولنا" المنبر "في المساجد ونحوها كمنابرالخطب السياسية التي يقف فيها المتحدث في وضعية أعلى بالنسبة لمخاطبيه وهذا المعنى العام ملحوظ في دلالته الاصطلاحية؛ إذ هو في الدرس الصوتي الحديث يعني نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره أي في صورة صوتية بارزة غالبة على المقاطع المجاورة[1] ، ولكي يحدث ذلك يجب على المتكلم الضغط على المقطع حتى يمنحه الوضوح السمعي المطلوب .هذا المفهوم الاصطلاحي للنبر يتفق عليه أغلب علماء اللغة المحدثين[2] .

ويتطلب النبر عادة بذل طاقة صوتية زائدة تستلزم في المقابل مجهودا إضافيا أشد من أعضاء النطق التي تقوم بعملية الضغط على المقطع[3] ، وتكاد عملية الضغط هذه تشبه إلى حد كبير مفهوم " إشباع الاعتماد" عند لغوييننا القدامى عند تعرضهم لصفات الأصوات كالجهر والهمس والشدة والرخاوة مع اختلاف طفيف في حدود المفهوم.

ويقوم النبر بوظائف دلالية في بعض اللغات كاللغات الجرمانية مثلا إذ أن الكلمة تتغير وظيفتها الاسمية إلى الفعلية إذ تغير موقع النبر فيها من مقطع لآخر[4]، أما اللغة العربية فلا يقوم النبر بأي وظيفة دلالية فيها إذ أن تغير مواقع النبر على مستوى الكلمة العربية لا يغير من معناها شيئا وهذا يعد في نظر الدكتور إبراهيم أنيس ميزة في اللغة العربية .يقول ":

---

[1]– ينظر ..كمال بشر،علم الأصوات،ص512

[2]– ينظر ..تمام حسان ،اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 170 – 171، الطيب البكوش، التصريف العربي، ص80

[3]– ينظر كمال بشر،المرجع سابق، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر..شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،ص.

ولحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية، ولا استعمالها باختلاف موضع النبر فيها ."

[1]، فيظل لفظ" المرأة " مثلا اسما مهما حاولنا الضغط على إحد ى مقاطعه " اَلْ / مَر /أَ / ةَ."

هناك نوع آخر من النبر ليس مجاله الكلمة المفردة وإنما مجاله الوحدة الأكبر من الكلمة ألا وهي الجملة والذي يسميه بعضهم بالنبر الموسيقي أو التنغيم[2] .

والنبر الموسيقي أو التنغيم هو عبارة عن جملة من العادات الأدائية[3] المناسبة للمواقف المختلفة من تعجب واستفهام وسخرية وتأكيد وتحذير وغير ذلك من المواقف الانفعالية إذ أنه بفضل الاختلافات النغمية التي تجعل تركيبا معينا يرتفع موسيقيا عن التركيبات اللغوية المجاورة يستطيع المتكلم التعبير عن سائر الحالات النفسية والعاطفية كالرضا والغضب والدهشة والخيبة والكراهية وغيرها من العواطف والحالات[4] .

وقد يختلف معنى جملة عن أخرى باختلاف النغمة الصوتية التي يصدرها المتكلم، فيستغني عن بعض أدوات النحو من استفهام، أو تعجب، فتجد المعنى متغيرا بتغير النغمة الصادرة من المرسِل إلى المرسل إليه .[5] وخلاصة القول أن التنغيم هو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام تجاوبا مع المعاني المراد الإفصاح عنها والفرق بين نبر الكلمات و التنغيم أن هذا الأخير دلالته نحوية وبلاغية في المقام الأول، بعكس النبر الذي لا تخرج دلالته عن كونها صرفية؛ لأن مجال التنغيم إنما هو التراكيب، أما النبر مجاله الكلمات[6]

---

[1]– عبد الفتاح المصري، الصّوتيات عند ابن جني في ضَوء الدراسات اللغوية العربية والمعاصرة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، العددان 15 و16 ، 1984 .

[2]– ينظر ..مالمبردج، علم الأصوات،ص197

[3]– العادات الأدائية هي العادات النغمية المألوفة لدى أصحاب اللغة الواحدة حيث أداء نغمة معينة لقصد معين يعرفه الجميع من النغمة أو الأداء.فهذه النغمة للتأكيد وتلك للرفضوأخرى للفرح وغيرها للغضب وهكذا.

[4]– ينظر ..مالمبردج،المرجع السابق،ص192

[5]– ينظر..سالم البلوشي، التنغيم الصوتي، مجلة المجالس الأدبية، يوم15 /2010/02.

[6]– ينظر..يوسف عبد الله الجوارنة، التَّنْغيم ودلالتها في العربيَّة.

كما أن التنغيم قد لا تكون نغمته دائما مرتفعة عكس نبر الكلمات أو المقاطع؛ فالجملة قد تؤدى في نغم منخفض إذا كان الموقف موقف عتاب لطيف أو وقفة تذكر أو تأمل.أما إذا كان الموقف موقف غضب فإنه بالتأكيد سيتبع ذلك تصاعد ارتفع كبير في النغمة لتواكب الموقف العاطفي المعبر عنه فإنه من غير المناسب أن تقابل النغمة المرتفعة بالخطاب الهادئ ولا النغمة الهادئة بالخطاب الصاخب فالتناغم بين المعنى والموقف أمر ضروري ومطلوب وهذه حتى تؤدي الرسالة وظيفتها الشعرية في أحسن وجه.

والشاعر نزار قباني كغيره من الشعراء يحتفي بالأداء الشعري ويجعله مفيدا معبرا عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه لدرجة أن سماعك لأدائه الشعري يجعلك تنتفض معه وتصعد، وتهدأ بهدوئه وتسكن.فقد كان لأداء الشاعر التنغيمي وقع خاص له أثره الرائع على الأذن والقلب معا.

من حسن حظنا أن عثرنا على تسجيل صوتي للمرثية بصوت الشاعر ذاته[1] ، الأمرالذي مكننا من تلمس الأداء التنغيمي في المرثية فهناك النغمة المرتفعة وهناك النغمة المنخفضة كما أن هناك النغمة المستوية أو العادية وكل نغمة اكتسبت دلالة خاصة تلونت بالمعنى الذي أراده الشاعر أن يخرج إلى الموجود بالفعل ومن أمثلة ذلك قوله في المطلع[2]

شكرا لكم

شكرا لكم

---

[1]– إلا لكان الأمر يتطلب قارئا نموذجيا منهجيا يجب توفر صفات معينة فيها وهذا قد لا يكون متاحا دوما ومن النماذج المهمة للقراء المنهجيين نموذج ستانلي فش الذي أطلق علية القارئ المخبر الذي هو " قارئ مثالي أو قارئ تضفى عليها المثالية "وهو يمتاز بما يأتي " كونها يتكلم لغة النص بكفاءة عالية،لدىها القدرة على استيعاب المعرفة الدلالية بما يتضمن ذلكمجموعة المفردات المعجمية والاصطلاحات الخاصة والتراكيب والاستعمالات وما إلى ذلك،يمتلك قدرة أدبية تمكنها من التعامل مع الطابع الخاص للنصوص الأدبية."

[2]– سنشير إلى مواقع التنغيم بتوضيحها عن طريق تمييزه بالخط الأسود العريض للنغمات المنخفضة والخط الأسود العريض المسطر للنغمات المرتفعة .أما باقي المطلع الذي يبقى دون تحديد فيرمز للنغمات العادية أو المستوية.

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيده

قصيدتي اغتيلت

وهل من أمة في الأرض - إلا نحن -نغتال القصيدة

كان هذا المقطع أشبه ببركان؛ تارة يخمد وتارة يثور فأنت حين تسمع أداء هذا المقطع تثور مع الشاعر وتخمد حين يخمد بل أن بعضا من أجزاء جسمك قد يتحرك منفعلا مع المعاني؛ فقد بدأت القصيدة بنغمة أقرب إلى الانخفاض النغمي أو الصوتي وتجلى ذلك كما هو مبين في عبارة الشكر التي تكررت مرتين والتي وجهت إلى المعتدين على الزوجة الحبيبة وقد يتحرك رأس أحدنا إلى الأمام وإلى الخلف مستجيبين ومتناغمين مع هذا الأداء الشعري خاصة وأن نغمته كما ذكرنا قد جاءت منخفضة وهو ما أوحى لنا بمعاني السخرية والاستهزاء من القتلة، كما قد يوحي لنا هذا الانخفاض النغمي بأن الشاعر كان يتأمل في تلك اللحظة متدبرا حقيقة هذه الحياة ومآلها،إضافة إلى كل هذا فالانخفاض النغمي يمكن أن يدلنا على نوع من الهدوء الذي كان عليه الشاعر لحظة التأمل ولحظة بداية الخلق الشعري الذي عادة ما يكون الشعراء لحظته في حالة هدوء وترو نسبي لا يلبث مع اشتداد القصيدة ومعانيها أن تتحول لحظات الهدوء والسكينة إلى بركان عنيف يرهب كل من يصادفه.

كما ضغط الشاعر عند أدائه على كلمة حبيبتي ليبين مدى المحبة والعشق الذي يكنه لها خاصة وأنه جاء مع ياء الملكية التي تفيد تمسك الشاعر الشديد بهذا الكنز الذي انتزع قوة منه فجاء هذا الضغط النبري أو التنغيمي ليوحي بكل معاني الفقد الشديد لهذه الحبيبة العزيزة.

اشتدت النغمة وارتفعت ارتفاعا شديدا في عبارة " وهل من أمة " والجملة الاعتراضية " إلا نحن " هذا الارتفاع الشديد الذي أوحى لنا بكل معاني الدهشة من هذه الأمة القاتلة كما أوحى لنا بمعاني الغضب والحنق الشديد الممزوج بالألم والاختناق.

أما الجملتان الأخيرتان " نغتال القصيده "فجاءت نغمتها منخفضة لتعبر عن معاني الاستغراب والحسرة والأسف من أناس يضيعون رموزا لا ينبغي لهم أن يضيعوها لأنها كنز

ثمين ومقدس من واجبهم المحافظة عليه حمايته فكأن الشاعر أراد من هذا التنغيم أن يستعجب ويستفهم بمرارة عن السبب الكافي الذي اغتيلت من أجله هذه الحبيبة القصيدة.

كان الشاعر إذا أخذته حمى الحنين إلى العشيق والرفيق بلقيس نلمح في نبرات صوته تلك النبرة المتأسفة على رحيل تلك الذكريات الجميلة ورحيل مليكتها فيؤدي به الحنين إلى خفض نبرات صوته كي يحصل تمتعه بتلك اللحظات التي يخشاها أن تهرب إذا هو رفع وتيرة صوته يقول:

بلقيس..كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي ..ترافقها طواويس..وتتبعها أيائل

بلقيس..يا وجعي..ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

هل يا ترى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل

يا نينوى الخضراء..

ياغجريتي الشقراء..

فالشاعر في هذه اللحظة يتذكر تلك الملكة الأسطورية الجميلة التي تتصف بكل صفات الأناقة والجمال والكمال وهو حين يتذكر ذلك كله يتملك الشعور بالأسف،ونحن نلمس في لفظة "بلقيس الثالثة "وفي جملة" إذا تمشي "كذلك في نهايات السطور الشعرية في هذا المقطع ذلك التهالك الصوتي– إن صح التعبير –الذي يعبر عن تلك التجربة الشعرية المملوءة ألما ومرارة،ومن جهة أخرى نلاحظ –كما هو مبين بالخط الأسود العريض المسطر –ارتفاعا في النغم الصوتي في السطر الثاني من المقطع ليعبر لأعدائه بصوت عال أن هذه الملكة التي قتلوها هي أكثر منهم رفعة وأعلى شأنا فهي أطول النخلات في أرض العراق لنلمس من ذلك

أيضا اعتزازه بأصل زوجته وعشيقته التي هي من أرض العراق العظيم أرض الحضارة والتاريخ الكبير فهي إذن– أي بلقيس–قمة الحضارة وقمة التاريخ.

كما يمكننا أن نلحظ النغم المرتفع في النداءات المتتالية التي أطلقها الشاعر"يا وجعي،يا نينوى،يا غجريتي "لتعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل فأطلق الشاعر بعد ذلك العنان لتنهداته المعبرة في لفظتي "الخضراء ،الشقراء" التي تلت لفظي النداء لتكتمل صورة الانكسار العاطفي الذي يعانيه الشاعر.

من المواضع التي لاحظنا فيها نبرا موسيقيا قويا تركيب" ملايين الكواكب "وذلك في السطر العشرين يقول:

قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب

لقد أقسم الشاعر في هذا الموضع بعيني حبيبته إذن فكل شي في بلقيس عظيم حتى عينيها لدرجة أنه أقسم بهما فقام بمقابلتها بأشياء عظيمة أيضا هي ملايين الكواكب التي كانت عينا بلقيس أكبر منها حجما وقيمة بحكم أن تلك الكواكب هي التي تتوسل لبلقيس فتسمح لها بالإيواء،فقيام الشاعر برفع النغم الصوتي لتركيب" **ملايين الكواكب**" أراد من خلاله أن يبرز قيمة الكواكب ، وبالتالي قيمة بلقيس التي هي أعظم منها،ومما ساند الشاعر في مد صوته تلك الصوائت الطويلة"[1] ألف المد التي تكررت مرتين وياء المد."

كما يمكننا أن نلاحظ حدة الصوت وارتفاعه في تركيب " **كذبة عربية** " في السطر التالي:

فهل البطولة كذبة عربية

[1] – و من المعروف أن الصوائت لها درجة إسماع كبيرة وتكسب التركيب الذي تقع وضوحا سمعيا أكثر انظربلا شك، إن السامع للشاعر وهو يؤدي هذا السطر الشعري ليشعر بذلك الندم الشديد الذي انتاب الشاعر في تلك اللحظة، ونبرات صوته تدل على ذلك، نعم لقد شعر الشاعر أنه السبب الأول في مقتل حبيبته،لماذا؟لأنه هو الذي أذنب فأحبها وبالغ في حبها حتى الثمالة وجاهد في سبيل ذلك إلى أن تزوجها ونقلها من ديارها الآمنة على ضفاف الأعظمية إلى ذلك الجحيم القاتل والفوضى العارمة في بيروت القاتلة فلو أنه ما أحبها ولا تزوجها ولا نقلها من ديارها لما ماتت، ولا كان ما كان، نعم كانت تلك لحظة الشعور باليأس وتأنيب الضمير التي أحسها الشاعر، فعبر عنها بتلك النغمة الوجدانية المؤثرة.

أراد الشاعر أن يؤكد تكذيبه لشعار البطولة العربية الذي كثيرا ما تغنى الأجداد والآباء والأبناء فضغط على هذا التركيب ليؤكد رفضه المطلق لهذا الشعار الزائف الذي فقد قيمته منذ زمن بعيد واستحال رمزا خاويا الأحرى به أن يحرق ويذر رماده بعيدا.

من الكلمات التي اكتسبت نغما مرتفعا أيضا كلمة " **قبيلة** "في السطر الثالث والعشرين في قول الشاعر:

فنحن قبيلة بين القبائل

كان هذا الاسم نكرة، لهذا ضغط الشاعر عليه صوتيا ليعبر عن احتقاره لهذه القبيلة القاتلة التي هي لا تفقه شيئا في الحضارة والتقدم فهمها كما كان هم سائر القبائل العربية هو القتل والنهب والاغتصاب..

من التراكيب التي لاحظنا فيها نغما منخفضا قول الشاعر في السطر الثامن والثلاثين:

أترى ظلمتك إذ نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظميه

لنقرأ هذا السطر الشعري التالي:

ها نحن ندخل مرة أخرى في التوحش والتخلف والبشاعة والوضاعة

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن رفضه لكل الأشكال غير الأخلاقية التي لا يريد أن يعيش في أحضانها، فقام بناء على ذلك بالضغط الصوتي على ألفاظ " التوحش، التخلف،البشاعة،الوضاعة "ليعبر عن شدة الرفض ومداه.

تذكر الشاعر الأيام الخوالي فأنشد يقول:

بلقيس..

هذا موعد موعد الشاي العراقي المعطر..والمعتق كالسلافة

لقد رجع الشاعر بخياله إلى الماضي فراح يصور تلك الأميرة العراقية التي تمشي في تمهل حاملة صينية الشاي الذي يفوح عطرا،لقد أدي هذا المقطع بكل تأن وترو[1]فكأن الشاعر ينظر إلى بلقيس وهي قادمة حاملة الشاي فتوافقت المشية المتأنية لبلقيس وهي قادمة بتمهل مع الأداء الشعري المتمهل لهذا المقطع لدرجة أننا نكاد نرى مع الشاعر هذه الأميرة ونكاد نشم رائحة ذلك الشاي العراقي المعطر.

لنتأمل هذا الاستفهام في قول الشاعر:

أتراك ما فكرت بي ؟

وأنا الذي يحتاج حبك مثل زينب أو عمر

لقد كان هذا استفهاما من الشاعر لبلقيس التي تركته وحده معتقدة أنه لا يحتاجها وأنه صار صغيرا على الرعاية ،هذا الاستفهام الذي أراد الشاعر من خلاله أن يرسم صورة لذلك الزوج الضائع الحائر الذي تؤلمه لحظة الفراق أشد الألم لهذا فهو يسأل هذا السؤال الذي يعرف أن إجابته لن يجدها أبدا ولكن عله يجد في السؤال عزاء.

كما ورد الاستفهام التقريري في قول الشاعر:

ها نحن نسأل يا حبيبة

إن كان هذا القبر قبرك أنت أم قبر العروبة؟؟

فهنا لم يرد الشاعر أن يستفهم وإنما أراد أن يقرر حقيقة هو متأكد من وجودها وهذا ما يدل عليه النبر الموسيقي لهذه الجملة.

لقد اشتد كره الشاعر لنوع الجنس الذي اغتال صفصافته وزرافته لذا نجده يرفع صوته غاضبا فيقول:

بلقيس إن قضاءنا <u>العربي</u> أن يغتالنا عرب

<u>ويأكل لحمنا عرب ..ويبقر بطننا عرب ..ويفتح قبرنا عرب</u>

[1] – مما ساهم في ذلك التروي في الأداء أصوات المد التي بلغت خمسة مرات.

فكيف نفر من هذا القضاء..

فالخنجر العربي ليس يقيم فرقا..

بين أعناق الرجال وأعناق النساء..

فكل ما يذكر اسم هذا الجنس الذي هو العربي إلا واشتد غضبه وانفعل، إضافة إلى ثورانه عند ذكر أفعالهم الشنيعة من أكل لحوم البشر وبقر بطونهم وفتح قبورهم فكان يبلغ الهيجان أشده عند ذكرهم وذكر كل ما يتعلق بهم من أفعال همجية ومثيرة للاشمئزاز.

كما يمكن أن يدلنا الأداء الشعري للسطر الشعري الأخير الذي قرأ هكذا بالفصل بين التركيبين التاليين" بين أعناق الرجال" "وأعناق النساء "حيث سكت الشاعر سكتة خفيفة عبرت عن تعجبه من هذا الخنجر العربي الذي لا يفرق بين الرجال والنساء في التعامل؛فالسكتة التي فرق بها الشاعر بين التركيبين أراد من خلالها التفريق المنشود في المعاملة بين أعناق الرجال وأعناق النساء والذي تعجب من عدم وجوده على أرض الواقع فأوجده أداء وشعرا.

اختلطت الغضب بالألم في قول الشاعر:

سأقول في التحقيق كيف استنزفوا دمها وكيف استملكوا فمها

كان الشاعر يتكلم عن استنزاف دم أميرته واستملاك فمها البريء فتملكته الثورة والغضب فأدى ذلك بصوت عال يوافق تلك الثورة والغضب العارمين وقد شعر بالقشعريرة والاشمئزاز من المغتصبين.

ومن الأشياء التي لمحناها أيضا تلفظ الشاعر لجملة" تاريخ العرب "بنغمة فيها الكثير من السخرية والاستهزاء وذلك في قوله:

هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب

فهؤلاء العرب لم يجدوا عزاء لهم في هزائمهم المتتالية إلا قتل امرأة بريئة لا حول لها ولا قوة، فهم بما لهم من تاريخ طويل يجب عليهم أن يجدوا نصرا عظيما في مستوى طول تاريخهم؛ فقتل امرأة لا يرفع لهم هامة ولا يعلي لهم راية،فعبر الشاعر من سخريته من تاريخ العرب بزيادة مده لألف المد في كلمة" تاريخ "فزاد في تطويحها ليوحي لنا ذلك بسخرية الشاعر من هذا التاريخ العربي الخالي من الانتصارات،فلا تاريخ لهم إذن، فالتاريخ يكتب بالانتصارات المتتالية لا بتتالي الهزائم.

لننظر إلى هذا السطر الشعري:

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي..أخذوا القصيدة من فمي..

أخذوا الكتابة،والقراءة،والطفولة،والأماني.

لقد قام الشاعر بأداء هذين السطرين الشعريين بوتيرة سريعة عمقت الإحساس بكثرة المفقودات التي ضاعت من الشاعر وساعد في رسم ذلك كثرة أصوات المد المعبرة عن التأوه كما أن توفر حروف العطف ساعد في رسم تعدد المفقودات هذا الوقف المضطرب يجعل السامع يشعر باضطراب الشاعر وتأوهه فكأنه يعيش لحظة الشاعر واضطرابه.

لنتأمل هذا السطر الأول في المقطع الشعري الأخير:

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

لقد أراد الشاعر أن يودع أميرته الجميلة فكان أن أدى هذا السطر الشعري بنغمة منخفضة توافق لحظة الوداع والفراق نغمة توحي بكثير من التسليم بالأمر الواقع وبقضاء الله وقدره في أن هذا الشيء الذي يدعى الموت أمر واقع لا محالة وما على الإنسان إلا أن يسلم به.
وخلاصة الأمر أن النغمات الحادة أو المرتفعة ارتبطت بمواقف الانفعال الشديد كالغضب والحنق والكره والألم والاتهام، أما النغمات المنخفضة فقد ارتبطت بمواقف الفقد والذكرى والحنين وارتبطت في مواضع أخرى بالسخرية الاستهزاء من القتلة الأعداء.

5- دراسة القافيــة و حروفهــا : القافية كما يراها إبراهيم أنيس":[1] عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن [2] وعليه فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية.

ويتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير[3] .

ومبحث علم القافية ضروري وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة[4] ، فلو أخذنا مثلا قصيدة غربة وحنين لشوقي التي يقول فيها:

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

نجده يختار حرف الروي" السين المكسورة "وهي من حروف الصفير يتلاءم والكسر مع الإحساس بالألم، لهذا يجب أن تكون القافية ملائمة لموضوع القصيدة ولعاطفة الشاعر[5] .

والقيمة الصوتية والنفسية القافية لا تظهر بجلاء، ولا يبوح بها النص الشعري ...إذا ظلت

---

[1]– سنعتمد على تعريف ابراهيم أنيس للقافية لأنه في اعتقادنا الأكثر إقناعا وواقعية.

[2]– ينظر..إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص248

[3]– ينظر..أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002،ص97 .

[4]– ينظر..المرجع السابق،ص97

[5]– ينظر ..أبو السعود سلامة أبو السعود، المرجع سابق، الصفحة نفسها.

دراستنا للقافية شكلية، بعيدة عن التغلغل في النص والوقوف على خصائص الحروف ، ومحاولة تغيير سر اختيار قافية دون أخرى[1]

قراءة في أحرف الروي المستخدمة في المرثية:

لم يستخدم الشاعر قافية واحدة في كل القصيدة،بل نوع فيها بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة،ومتفاعلة مع غيرها من المقومات الأخرى، بحيث كان لتنوعها ولتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات معينة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة،وجسد القارئ أو السامع معا .والجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي المستخدمة في المرثية كذلك عدد كل من القوافي المطلقة والمقيدة:

حرف الروي	تكراره	عدد القوافي المطلقة	عدد القوافي المقيدة
النون	43	-09 موصولة بياء - 03 موصولة بألف - 02 موصولة بياء	- 15 - 11 - 03
اللام	34	- 07 موصولة بهاء -04موصولة بهاء -01موصولة بهاء -02موصولة بألف	- - 05 - 02
الباء	37	-01 موصولة بهاء - 01 موصولة بهاء - 04 موصولة بتنوين	- 05 - 16

[1]– ينظر ..صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،ص.161

الراء	18	-02 موصولة بهاء -10 موصولة بهاء	-02 - 04
الهمزة	15	-00 قافية مطلقة	-15
الياء	11	-11 قافية موصولة بهاء	-00
الميم	08	-00 قافية مطلقة	-06 -02
التاء	07	-05 موصولة بتنوين -02 موصولة بياء	-00
الفاء	03	-03 موصولة بهاء	-00
الدال	02	-02 موصولة بهاء	-00
العدد الإجمالي		69	99

تقوم القوافي سواء المتتالية منها والمتباعدة بعدة وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية وذلك عن طريق تكرارها لتخلف آثارا صوتية تبعث في النفس شعورا معينا قد يوحي بعدة معان.

لقد سيطرت قافية النون إلى جانب اللام أكثر من غيرهما على القصيدة ،كما نجد ظهور بعض القوافي الأخرى كقافية الراء والهمزة والياء وبنسبة قليلة الميم والتاء والفاء والدال، وسنحاول فيما يلي تفسير الاستخدام الكثيف لبعض القوافي وسنهمل القوافي قليلة الشيوع لأن الأسلوب عادة يظهر ويتحدد بكثرة الاستخدام لا بقلته.

فصوت النون وهو صوت مجهور متوسط مستفل منفتح غني قد تكرر 43 مرة توزع هذا العدد بين 29 تكرارا للقوافي المقيدة وبين 14 تكرارا للقوافي المطلقة التي جاءت موصولة بأصوات مد.وقد كان لصوت النون في كلتا الحالتين دلالة وإيحاء كبيرين.

فصوت النون يحاكي في حال السكون أي في حالة القافية المقيدة صوت طنين النحلة أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون توقف يسبب الشعور بالتوتر الشديد لدرجة أن الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة التي تأبى الرحيل.وهذا ما يوافق حالة الشاعر الذي سبب له مصرع زوجته طنينا جعله متوترا

مضطربا أرقا لا يجد لهذا الوضع المحرج من مخرج.وهذا النمط من القوافي الذي ينتهي بمقطع مغلق يمثل صوتيا لبعض أحوال النفس التي تقترن بشيء من الحدة والضيق النفسي [1]، وقد جاءت أصوات المد الألف والياء ردفا لهذا الروي كي تعبر عن الرغبة الشديدة في الخروج من هذا الوضع الأليم كما عبرت عن آهات الشاعر وتأوهاته ذلك أن أصوات المد تناسب التأوه والصياح لاتساع مجرى النفس عند النطق بها.

كما عبر روي النون في حالة إطلاقه عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي يعاني وطأته الشاعر؛فصوت النون عند وصله بأصوات المد التي كانت هنا ألفا وياء[2] يحاكي صوت ذلك المريض العليل الذي أعياه المرض وجعله يئن أنينا مستمرا دون توقف ونحن نكاد نسمع ذلك الأنين عند توالي هذه النونات الموصولة بأصوات المد خاصة الموصولة منها بالياء" ني ني ني ني ني."

أما روي اللام وهو صوت مجهور انحرافي فقد جاء بما فيه من قوة وتردد صوتي مرتبطا بحالات الغضب والثورة والرفض المطلق لهذا الواقع المميت المضطرب المليء

[1]– ينظر ..يوسف حسني عبد الجليل ،التمثيل الصوتي للمعاني،ص42 – 43

[2]– فالصوائت الطويلة الألف والواو والياء تشبهها الصوامت الاستمرارية من ناحية أن الصوت يبقى مستمرا عند النطق بها ينظر علي يونس ،ص. 226 لذا فهي إن اقترنت بصامت وقفي أصبح ذلك الصامت مستمرا"با تا آ "وإن اقترنت بصامت استمراري زادت في استمراره وتطويلها وتطويحها ليعبر بها مستعملها عما يشاء.

فوضى وهمجية كما عبر في حالات أخرى عن الامتعاض الشديد من هذا الوضع المأساوي ونحن نحس بذلك الغضب والرفض والامتعاض عند نطق عدد كبير من اللامات وبشكل متتال فنشعر به نفسيا ونحس به عضويا لأننا عند النطق بصوت اللام ينحرف اللسان لأحد الجانبين ليتحقق هذا الصوت مخلفا في الوجه–أي على الخدين–نوعا من الاعوجاج أو اللاستواء في شكل الوجه فما بالك لو نطقت تلك اللام بشكل متكرر متوال.

وقد جاء روي اللام في بعض الحالات موصولا بهاء سكت وهي صوت حلقي مهموس ليعبر عن أصوات التنهد والتأوه المتواصل[1] .

وقد ورد مرتين موصولا بألف مقصورة في كلمتي" الأغلى " "الأحلى "في السطرين الشعريين 35- 36 ليعبر عن التلذذ والتمتع والنشوة بذكر المحبوبة الزوجة .

أما روي الباء وهو صوت مجهور انفجاري فقد جاء مؤكدا لحالات الغضب الشديد والاضطراب والرفض للواقع الذي عبر عنه صوت اللام وكثيرا ما ارتبط ظهوره بنوع الجنس الذي ينتمي إليه القتلة المغتصبين وهو جنس العرب الذي يكن له الشاعر كل معاني الغضب والسخرية والرفض كما ارتبط برمز من رموز العرب الكفرة الطغاة وهو أبو لهب سيد الكفار والمشركين.

عبر عن حالات الحيرة والتساؤل فقد ظل الشاعر محتارا يحاول البحث عن إجابات لعدد من الرموز والمفاجآت التي ظهرت دون سابق إنذار ولكن دون جدوى فوافق التردد الصوتي للراء حالة الحلم التي كان الشاعر يعتقد أنه يعيشها فهو لا يصدق أن أميرته رحلت وأنها ماتت وتركه.

لتأتي الهمزة وهي صوت وقفي اختناقي[2] مرتبطة بحالات اليأس والاختناق لتأتي ألف الردف مؤكدة ذلك اليأس والاختناق الذي كان الشاعر أسيرا له.

---

[1]– ينظر..علي يونس،نظرة جديدة في الشعر العربي،ص238

[2]– مخرج الهمزة هو من الأوتار الصوتية نفسها.

وظائف القافية في المرثية:

مع تطور أنظمة الشعر الحر أو شعر التفعيلة أصبح انتهاك الكثير من الأنظمة العروضية الخليلية القديمة شائعا كالوزن والقافية إضافة إلى إباحة الكثير من الزحافات التي استقبحها قدماء العروضيين ،بل واستحداث زحافات وتفعيلات لم تخطر ببال القدماء .في ظل هذا كله نتساءل :هل يمكن أن يستغني الشاعر نزار قباني عن القافية ؟وماذا سيحدث لو فعل؟وكيف سيكون شعره ؟

نعم يستطيع نزار قباني أن يستغني عن القافية وأن يقيم قصيدته هكذا على الوزن المعتمد على تفعيلات محددة من بحر معين إذ يمكن أن يدخل كلامه في إطار الشعر بمجرد تحقق الوزن الشعري وتكرار تفعيلات محددة إذ أن العبرة في الشعر الجديد[1] أو الشعر الحر هو التفعيلة وحدها بعيدا عن التزامات الكم والتزامات القافية الصارمة التي كثيرا ما عانى منها الشعراء قديما وحديثا.وكنا نقول:إنه لمن الغباء لو استغنى الشاعر عن القيم الفنية والإيقاعية للقافية التي تضفي بكل تأكيد لمسة سحرية رائعة وتنبي عن ذوق فني رفيع لمن أحسن استخدامها وتوظيفها ضمن مسافات معينة فيحققها تارة متتابعة وتارة أخرى متباعدة كما فعل نزار قباني في هذه المرثية والشكل التالي يوضح الهندسة الإيقاعية للقافية في جزء من المرثية[2]:

99 –**بلقيس..تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا، وتجلدني الدقائق والثواني**[3]

100–––––––––––––––––––––––––––––––––––

101–––––––––––––––––––––––––––––––––––

[1]– تسمية أطلقها بعضالنقاد قريبي العهد ببواكير الشعر الحر وأواسط ظهوره لكنها في عصرنا أصبح كثير الظهور ولم يعد بذلك جديدا بل أصبح قديما بظهور أشكال شعرية أخرى كقصيدة النثر وغيرها.

[2]– ترمز المطات المتتابعة إلى الأسطر التي هي بين القوافي المتباعدة.

[3]– المقطع الحادي عشر.

103----------

103-**ويعرشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني**[1] ..

104----------

105----------

106----------

107 - **من الشموع ، من الكؤوس ، من النبيذ الأرجواني**[2] ..

108----------

109----------

110----------

111----------

112----------

113-**وتدخلين على الضيوف ، كأنك السيف اليماني**[3] ..

114----------

115----------

116----------

[1]- المقطع السابق.

[2]- المقطع السابق.

[3]- المقطع السادس والعشرين.

118-**هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضاً تعاني ؟**[1] ..

209-**نحن الجريمة في نفوقها .. فما (العقد الفريد) .. و ما (الأغاني) ؟**[2]

210----------

211-**أخذوا الكتابة ، و القراءة ، و الطفولة ، و الأماني**[3] ..

212----------

213----------

214-**لكنهم .. قبل انتهاء الشوط .. قد قتلوا حصاني**[4] ..

لقد أحكم الشاعر قوافيه ووزعها توزيعا رائعا بحيث جعل السامع يستمتع بعودة بعض القوافي التي سمعها سابقا في القصيدة قبل أن ينتقل إلى قافية مغايرة فقد نجد قافية ترددت مرة واحدة أو مرتين في مقطع شعري ولكننا حين نواصل قراءة القصيدة تفاجئنا تلك القافية ظهورها من جديد لتضفي على النفس الشعري نوعا من الاستحسان والارتياح لأن

---

[1]- المقطع السابق.

[2]- المقطع السابق

[3]- المقطع السابق

[4]- المقطع السابق.

الأذن والنفس قد تعرفت على تلك القافية فيما سبق والأمر الذي يجعل من عودة هذه القافية ممتعا هو قلة ترددها فيما سبق من سطور لذا فالنفس والأذن تبقي في اشتياق لها فإذا صادفتها من جديد استمتعت بها أيما استمتاع إضافة إلى أنها تزيل عن السامع تلك الرتابة الموسيقية أو الإيقاعية التي تسببها القافية الكثيرة الورود .كما أنها من ناحية أخرى تعمل على التماسك الإيقاعي للقصيدة وربط أجزاءها بعضا ببعض وهذه الوظيفة الترابطية تساعد على إبقاء الإيقاع النغمي في تنام واتصال مستمر من أول القصيدة إلى آخرها[1] ، فلا يشعر القارئ بانقطاع النغم وتفككه بين مقطع شعري وآخر.وقد نقول افتراضا أن القوافي المتباعدة أصبحت ملهمة للشاعر في الإتيان بالمعاني،فهو حين يريد تكرار قافية معينة يأتيه المعنى وحده لأن القافية المطلوبة تفرض عليه إجبارا أو اختيارا معنى أو جملة من المعاني المحددة المرتبطة حروفها بحرف الروي المختار .أما تنوع القوافي فله وظيفة إيقاعية حيث ساعد في خلق سلالم موسيقية متنوعة تزيل عن السامع رتابة الإيقاع الواحد المنتظم،كما يمكن أن نقول أن القوافي قد قامت هنا بدور نحوي أو عروضي حيث ساعدت على معرفة نهايات الجمل أو الأسطر الشعرية.

6- التكـرار :

التكرار هو إلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النصَّ، ويحلِّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر[2]

وللتكرار جانبان من الأهمية:فهو أولا يركز المعنى ويؤكده،وهو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه[1] .

---

[1]– ينظر ..يوسف أبو العدوس،الأسلوبية،ص265 .

[2]– ينظر ..عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق–سوريا 2005 ،ص09 .

إن للتكرار عند نزار قباني دورا كبيرا في عكس تجربته الانفعالية، التي شكَّلها،ومن هنا" :فلا يجوز أن يُنْظَر إلى التكرار على أنه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنصّ الشعري، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام[2] "

والمدونة التي بين أيدينا غنية بالتكرار سواء كان تكرار كلمات أو تراكيب ونمثل لكل نوع بمثالين أو ثلاثة لأن مساحة الوقت والورق لا تسمح بعرض كل الشواهد.

ومن أمثلة ذلك تكرار اسم بلقيس الذي تكرر في المرثية 47 مرة ذلك أنه اللفظة المحورية التي قامت كل القصيدة تخليدا لها.

لقد شكل اسم بلقيس مفتاحا لعدة أسطر شعرية فلا يكاد يخلو مقطع من مقاطع المرثية من ذكر هذا الاسم الذي كان ملهما للشاعر في إبداعه الشعري.ويسمي بعضهم لفظة كلفظة بلقيس– التي جاء في أحيان كثيرة في بداية السطر الشعري الأول للمقطع– تكرارا استهلاليا كون الشاعر يستفتح به مقطعه الشعري ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري[3]

لقد كثف نزار قباني من استخدامه لهذا الاسم لدرجة أننا نكاد أن نرى صاحبته واقفة أمامنا ونحن نقرأ المرثية،كان الشاعر يتلذذ بذكر اسم زوجته وعشيقته بلقيس فهو لا يريد أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر لاسمها الخالد، قد يشعر القارئ أن الشاعر يحاول أن يهمس في أذني زوجته وعشيقته ويحاول أن يغازلها في خفاء وستر حتى ولو في أحلام اليقظة وهذا الشعور نابع من ذلك من أصوات الهمس التي تشكل معظم اسم بلقيس إذ تشكل القاف المتبوعة بياء مد مع صوت السين مقطعا صوتيا طويلا مغلق أوحى لنا بفضل

---

[1]– ينظر..يوسف أبو العدوس،ص264 .

[2]– موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي13 15 تموز، 1988 ،ص15 .

[3]– ينظر ..جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية،ص915 .

همس السين و استمراريتها[1] بدلك الهمس المتواصل الذي كان له نغم مميز نقل الوضع العاطفي

المزري بل والمثير للشفقة الذي يعيشه الشاعر الذي افتقد زوجته وحبيبته التي يكن لها كل العشق والتقدير والاحترام لذلك كله نجدة يتلفظ باسمها مرارا وتكرارا ولا يمل من ذكره أبدا، وهذا ما يوافق القول المأثور ":من أحب شيء أكثر من ذكره."

ومن التكرار أيضا لفظة العرب أو عرب أو العربي أحصينا لهذا الاسم بأشكاله الثلاثة 16 تكرارا.لعله لا يخفى على أحد دلالة هذا التكرار المعتبر لهذا الجذر المعجمي" ع ر ب " الذي يشكل لفظة عرب ،أراد الشاعر أن يعبر عن غضبه الشديد ومقته لهذا الجنس الذي لا يعرف إلا القتل مهنة له،فلا بطولة مزعومة ولا أخلاق موجودة ولا أي شيء يذكر فيعود بالفضل عليهم،فقدرنا كما يقول الشاعر أن يغتالنا عرب ويفتح قبرنا عرب ويبقر بطننا عرب كما أن الخنجر العربي لا يفرق بين أعناق الرجال وأعناق النساء،نعم؛لقد أراد الشاعر أن يعلن ثورته على هذا الجنس الذي لا يعرف إلا قتل النساء ليبرز بطولاته وأمجاده، ولكن أي بطولة وأي مجد؟؟؟وأي تاريخ سيكتب؟وهكذا كشف لنا التكرار عن نقطة حساسة في النص وكشف لنا مرة أخرى عن اهتمام المتكلم بها ليس حبا وودا إنما كرها وبغضا وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية صاحبه[2]

إذن لقد انفعل الشاعر انفعالا شديدا وهو ما يسميه علماء النفس بالهيجان وهو الانفعال الشديد،نعم ؛لقد كان الشاعر مختنقا هائجا ناقما مضطربا فكرر اسم هؤلاء القاتلين لعل هذا التكرار يفرغ كل وجود لهم في ذاكرته وإلى الأبد ،وقد ساهمت حروف كلمة عرب المكرر في الإيحاء بمثل هذة المعاني الثائرة والهائجة فالعين صوت اختناقي مجهور استمراري مستفل،والراء صوت مجهور استمراري كذلك يوصف بالتكرير يوحي بالاضطراب والتسارع والانفعال،والباء صوت شفوي مجهور انفجاري يوحي بالتصادم والالتحام خاصة

[1]– أي رخاوته وتقابل الأصوات الاستمرارية بالأصوات الوقفية أو الانفجارية.

[2]– ينظر..نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962 ،ص240

إذا ورد ساكنا كمجيئه قافية لسطر شعري وتكرره متتاليا .لأن تكرار اللازمة في نهاية كل مقطع شعري يُنَظِّم الدفقة الشعرية، ويمتّعُ الأذن برنينه .والإيقاع كما يقول جون كوهن في كتابه" بناء لغة الشعر" "يجيءُ من تردُّدٍ زمني يُمتّعُ الأذنَ برنينِهِ، ولا يُسَمّى البناءُ بناء إيقاعِياً إلا إذا اشتملَ على تَردُدٍ ولو بالقوّة[1] "، وهذا التردّد هو الذي يمنح النصّ بعداً دلالياً وإيقاعياً يخدم البنية الصورية للقصيدة ويغذي بنيتها من الداخل[2] .

وهكذا التحمت الأصوات في الكلمة لترسم لنا ذلك المشهد الثوري الصاخب الذي عاشه الشاعر وأراد أن ينقله لنا فاستخدم هذه اللفظة واستعان بتلك الأصوات الموحية المعبرة ذات الوقع القوي.

والشاعر عندما يكرر لفظا ما إنما يقصد تأكيده إيجابا أم سلبا أي حبا أو كرها وقد أطلق عليه بعضهم التكرار البياني هو التكرار الذي يأتي لرسم صورة، أو لتأكيد كلمة أو عبارة، تتكرِر دائماً في القصيدة .وقد يمتدُّ هذا التكرار ليشمل بيتين متتاليين .والغرض العام منه هو إثارة المتلقّي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يُسمَّى لحظة التكثيف الشعوري؛ أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقِّي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها أم نهايتها"[3] حيث يشعل هذا التكرار شعور المخاطب إذا كان خافتا ويوقظ عاطفته إذا كانت غافية[4] "وهذا ما لمسناه في تكرار لفظة بيروت.

لقد كرر الشاعر لفظة بيروت 05 مرات وقد ارتبط ذكرها عنده بمقتل الأميرة بلقيس،فبيروت هي التي قتلت وبيروت التي خانت عشيقتها،فتكرار هذه اللفظة مرتبطا بالقتل جعلنا نتخيل بيروت– تلك المدينة الجميلة التي يتمنى الكثيرون زيارتها –ساحة للفوضى

---

[1]– ينظر..جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر :أحمد درويش، دار المعارف، 1993 ، ط2

[2]– ينظر ..عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدويض الجبل،ص16

[3]– المرجع السابق،ص16.

[4]– التكرير بين المثير والتأثير السيد عز الدين علي،دار الطباعة المحمدية،القاهرة، 1978 ،ص212 .

والقتل والدمار فلا حياة هنيئة بها ولا مستقر،لقد أحب الشاعر بيروت وعشقها بجنون لهذا جعلها مقر قراره وارتحل إليها مع معشوقته الأميرة بلقيس طلبا للعيش الهنيء والنعيم المقيم وهناك اغتيلت واغتصبت وماتت عشيقته ومات العشق إلى الأبد.لهذا كله لم يستطع أن يواصل حياته في مدينة قاتلة عشقها فخانت حبه وغدرته فرحل بعيدا عنها فنقل لنا بهذا التكرار موقفه ورؤياه للعالم الخارجي المحيط به[1] .

هذا العالم الذي فضل الشاعر أن يبتعد عنه ويعيش في منفى اختاره حتى الممات[2] .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف التكرار ليشكّل في قصيدته إيقاعاً موسيقياً، قادراً على نقل التجربة الشعورية هذا التكرار ، بجعل الكلمة المكرَّرة، أو البيت المُكَرّر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي .فالشاعر تبعاً لذلك قد اختار الأسلوب الذي يوافق موقفه، وينسجم معه، لنقل إحساسه عبر مؤشرات، تنبئ بحدث محدّد أو موقف معيّن .[3]

وقد يؤدي التكرار إلى إبراز فاعلية الحدث، من خلال ازدياد حدة التوتُّرات والصراعات بين الثنائيات الضدية القائمة في النص [4] فنحن حينما نسمع تردد اسم بلقيس مثلا يزداد حبنا واحترامنا وبكاءنا على هذه المرأة الضحية أما عندما نسمع بكثرة تردد كلمات مثل القتل أو الاغتصاب أو النحر أو لفظة عرب –التي اقترن لفظها بهذه العبارات– يزداد كرهنا ومقتنا واحتقارنا لصاحب اللفظ المكرر الذي ردده الشاعر غضبا وهكذا تزداد حدة الصراع ويصبح النص أكثر وضوحا لتوفر ثنائيات ضدية تمكن المتلقي من المقارنة واستنتاج الحكم.

ويمكن أن نستنتج في نهاية حديثنا عن التكرار وأثره الإيقاعي والنفسي أنه قام بدوره في تمتين قنوات التواصل بين النصّ والمتلّقي، هذا التواصل هو غاية الفنون جميعاً، لأنَّه يعيد

---

[1]– ينظر..عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل،ص17 .

[2]– عاش الشاعر نزار قباني بعد مقتل بلقيس في لندن حتى مماته.

[3]– ينظر..عصام شرتح، المرجع السابق،16 – 17.

[4]– ينظر..المرجع السابق،ص29 .

خلق العمل الفنّي ّويخلِّده كما يمكن أن نقول إن التكرار - كما هو معروف - خاصّية ملازمة للشعر عموماً، قد يأتي لغاية جمالية" فنّيَة "إذا استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيد موقفه .أمّا إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطناباً أو حشواً يرهق النصّ الشعريّ على مستوييه :الدلاليّ واللفظيّ معاً.

7-التوازي :

والمقصود بالتوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات،وتسمى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتطابقة أو المتعادلة فالجمل المتوازية إذن هي" الجمل المتوازية هي تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا تساويا،بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما ،وسوء اتفقت هذه الحمل في الدلالة أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التام في البناء النحوي[2] ."[1]

ويمكن أن يتحقق التوازي في النثر خاصة ما يعرف بالنثر المقفى الذي يظهر خاصة في الخطب الدينية والسياسية إلا أنه في الشعر أوضح منه في النثر لتقيد هذا الأخير بالوزن،فينشأ بين بيت شعري وآخر وبين مقطع وآخر[3] .

فمثلا عندما يلقي المتكلم جملة ما،ثم يتبعها بجملة أخرى،متصلة بها ،أو مترتبة عليها،سواء مشابهة لها في المعنى أو مشابهة لها في الشكل النحوي ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي[4] .

إذن فالقاعدة الأساسية في التوازي هي تحقق الشيء الرئيسي وهو التماثل الشكلي النحوي الذي له أثر جد مهم في ضبط الإيقاع العروضي للشعر حيث أن التماثل الموجود في

---

[1]- ينظر ..البديع والتوازي،عبد الواحد حسن الشيخ،مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،ط 1 ، 1999 ،ص8 .

[2]- ينظر ..رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،مصر،ط 1، 2003 ، ص67

[3]- ينظر..عبد الواحد حسن الشيخ،المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر ..المرجع السابق،الصفحة نفسها.

البنى الشكلية للجمل المتوازية يفضي بالضرورة لتماثل عروضي يوفر على الشاعر مشقة البحث عن تراكيب أخرى لإقامة وزنه الشعري.

والتوازي سمة بارزة في أغلب قصائد نزار قباني وليست مرثية بلقيس فقط بحيث يمكن أن يكون موضوع التوازي وحده مشروع بحث رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه تتناول موضوع التوازي وحده في شعر نزار قباني لكثرة شيوع هذه الظاهرة في شعر[1] .

لقد قام التوازي بدوري إيقاعي كبير حيث سهم في الإيحاء بعدة صور انفعالية أحسها الشاعر فأراد أن ينقلها إلى متلقيه؛من ثورة وغضب،وحيرة واضطراب، وتوجع وأنين وذكرى وتحسر.كل هاته المعاني تجعل– بفضل التوازي الموجود في كثير من الجمل– المتلقي ينفعل أيضا فيغضب حين يغضب الشاعر،ويتحسر حين يتحسر هو، ويذهب مع الشاعر في ذكرياته الحالمة في مملكة بلقيس،كل ذلك كان نتيجة للشحن العاطفي الذي كان نتيجة للتكرار سواء كان تكرارا تاما في الشكل والدلالة أو كان تكرار جزئيا في البنى النحوية فقط ففي كلتا الحالتين يتحقق التوازي ويحدث الأثر والتأثير.

لننظر في قول الشاعر في المقطع الثاني:

فقبائل أكلت قبائل

وثعالب قتلت ثعالب

وعناكب سحقت عناكب

يمكن أن نقول إن هذا التوازي متحقق في الجانب التركيبي فقط أي نحويا؛ فالأسطر الشعرية الثلاثة محتوية على حرف عطف،واسم نكرة منون مثل مبتدأ خبره محذوف تقديره كائنة أو موجودة، وفعل ماض ملحق بتاء ساكنة، وأخيرا مفعولا به وقف عليه بسكون لازم لان العرب كما هو معروف لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك.

[1]– وهذا ما جعل الباحث يوسف بديدة" ماجستير في اللغة والأدب العربي تخصص شعرية عربية جامعة باتنة،الجزائر" يجعل التوازي في شعر نزار قباني عنوانا لأطروحتها للدكتوراه التي هي الآن قيد الإنجاز.

لقد استطاعت هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تنقل إلينا- بفضل تكرار النسق النحوي نفسه -حالة الفوضى العارمة والهمجية اللامحدودة التي يعيشها هذا العالم الذي يبغضه الشاعر.

وقد ساهم السكون الموجود في أواخر كل كلمة من التركيب- بما في ذلك سكون التنوين -في إذكاء حدة التوتر والفوضى العارمة.

للنظر كذلك لهذه الأسطر الشعرية المتوازية:

ويأكل لحمنا عرب..

ويبقر بطننا عرب..

ويفتح قبرنا عرب..

فقد كان التوازي محققا في تكرير واو العطف والفعل المضارع،والمفعول به المقدم وضمير الجمع الملحق به الذي يمثل نحويا مضافا إليه،وأخيرا الفاعل المنون في أواخر الأسطر الشعرية.

ألا يشعر أحدكم بالقشعريرة تأكل جسده وهو يتلقى عن طريق التوازي النحوي هذه العبارات الوحشية المقززة" يأكل لحمنا "يبقر بطننا" "يفتح قبرنا "ألا يشعر- بفضل تكرر الوحدة النغمية عن طريق التوازي -بمقته واحتقاره لهذا الجنس الهمجي القاتل.

إذن فقد كان للتوازي أثر جد كبير في الإبانة عن عواطف الشاعر الثائرة والغاضبة وتكثيفها ومن ثم نقلها للمتلقي في شكل إيحاءات صوتية تساعده في بلورة الموقف العاطفي للمقطع المحدد.

وكما استعمل التوازي في الكشف الإبانة عن عواطف الغضب والثورة فإنه يمكنه أن يتحول إلى أداة من أدوات التعبير عن العواطف الرومانسية الجميلة.لنقرأ الأسطر الشعرية التالية:

ويعَرشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني..

من المرايا تطلعين

من الخواتم تطلعين

من القصيدة تطلعين

من الشموع من الكؤوس من النبيذ الأرجواني..

هل تقرعين الباب بعد دقائق...

هل تخلعين المعطف الشتوي...

لقد أراد الشاعر أن يصور حالة الترقب والشوق الشديد، كما أراد أن يرجع بنفسه وبنا إلى تلك الذكريات الجميلة التي قضاها مع زوجته بلقيس،فقام باستحضار جميع ما له صلة بتلك الذكريات الجميلة" المرايا،الخواتم ،القصيدة ،الشموع، الكؤوس، النبيذ "وقد ظهر هذا الشوق وتلك اللهفة من خلال هذا الرصف الرائع لتلك الجمل المتوازية التي جعلتنا – بفضل أثرها الصوتي المميز–نتوقع دخول الأميرة بلقيس في كل وقت ومن كل مكان.وقد ساهمت أصوات الميم والنون– الموجودة بكثافة في هذه الأسطر الشعرية –بما لها من غنة في خلق جو شعري يوحي بترنم الشاعر وطربه اللامتناهي وتمتعه وتلذذه بذكر تلك الأيام الخوالي.

وانظر كذلك إلى هذا الرصف المتوازي الرائع في قول الشاعر:

فهناك كنت تدخنين..

هناك كنت تطالعين..

هناك كنت تتمشطين..

لقد ساعدت أصوات الهمس " الفاء والهاء الكاف والتاء والخاء "جليا في نقل التجربة الشعرية التي تصور حالة الذكرى والحنين ،كما ساهم صوت النون الغني في تصوير ذلك

الأنين الذي يمثل تلك الحسرة المصاحبة لموقف الذكرى،كل هاته العوامل استمدت فاعليتها وتأثيرها الكبير من خلال الترتيب المعين الذي فرضه التوازي الصوتي الذي ولد نغما موسيقيا منتظما ترتاح له الأذن والنفس معا حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيعُ في القصيدة لمساتٍ عاطفيةً وجدانيةً بإمكانها نقل التجربة وتصوير الموقف[1]

وهكذا قام التوازي بدور الإطار المنظم والمفعل للعناصر الصوتية الأخرى. كما أن تكرار البنية النسقية نفسها استطاع أن يقوم بتكَثِّيفَ الدلالة الإيحائيَّة للنص[2]

وحمل القارئ على الانتباه والتركيز حتى يمكنه أن يتمثل التجربة ويرى الأميرة بلقيس تطالع جريدتها وتدخن سيجارتها وتمشط شعرها الذهبي..

[1]– ينظر ..عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،)د –م(، 1978 ،ص166

[2]– ينظر ..منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 ، دمشق، 1990 ،ص83

الفصل الثاني

البنيات المعجمية

1-تمهيد.

2-تعريف بنظرية الحقول الدلالية.

3-الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية.

4-القراءة التأويلية للحقول المستخدمة.

تمهيد :

سنحاول في هذا الفصل تطبيق نظرية الحقول الدلالية على المدونة الشعرية التي بين أيدينا، ليس تطبيقا كليا لها، لأنها في الأصل لم توجد لدراسة النصوص الأدبية، إنما كان الهدف من نشأتها تأسيس نظرية علمية قادرة على استيعاب المعجم اللغوي للغة ما استيعابا علميا منهجيا، ومن هنا نستطيع القول بأن الهدف منها كان تعليميا، وعليه فإن تطبيقنا لنظرية الحقول الدلالية سيكون انتقائيا بحيث سنأخذ من مبادئها ما يستطيع أن يفسر الاختيارات اللغوية للشاعر نزار قباني.

سنحاول قبل أن نبدأ استفادتنا من نظرية الحقول الدلالية أن نعرف شيئا عن أهم مبادئها.

1- نظرية الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها .

ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي[1] .

المبادئ التي تقوم عليها النظرية:

1 . لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة)إلى حقل دلالي.

2 .لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

3 .لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4 .لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[2] .

---

[1]– ينظر..أحمد مختار عمر ،علم الدلالة،دار العروبة،أنقره، ط 1 ، 1982 ، ص 79 .

[2]– ينظر..محمد أسعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002 ص47 .

الأسس التي بنيت عليها النظرية:

1. الاستبدال (Paradigmatic): و يعني أن ثمة مفردات يمكن أن تحل محل أختها في الاستعمال، أوفي الدلالة كلفظة (وجل)ولفظة (خائف)ولفظة (متهيب من) فقد تعد هذه المفردات من المترادفات، ولكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف[1] .

2 . التلاؤم(Syntagmatic) :و يعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض تأتي من كونها من باب واحد كما هو الحال في باب الألوان[2] .

3 .التسلسل والترتيب (Sequence) : و يعني أن الترتيب يكون بحسب القدم والأهمية والأولوية وذلك نحو أيام الأسبوع. أو المقاييس ،أو الأوزان ،أو الترتيب الألف بائي[3] .

4 . الاقتران (Collocation) أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يقرب دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها فاقتران (يعض)بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ(أسنان المشط) و(أسنان المنشار)و(أسنان المسامير)لذلك فإنه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها .[4]

وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية:

1 .الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.

2 . الأوزان الاشتقاقية (الصرفية) .

3 . أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

---

[1]– ينظر..بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ت.صبري إبراهيم السيد ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995 ،ص78 .

[2]– ينظر..المرجع السابق،ص80

[3]– ينظر..رشيد العبيدي ،مباحث في علم اللغة واللسانيات،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط 2002 ، 1، ص191

[4]– ينظر..المرجع السابق،ص192

4 . الحقول السنتجماتية(Syntagmatic): وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، ولكنها لا تقع أبدا في نفس الموقع النحوي، مثل(كلب ونباح، فرس وصهيل، يسمع أذن،أشقر شعر)[1] ومن هنا نرى بأن العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف أو التضاد أو الاشتمال والتضمين أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر[2] .

ولكن ليست الكلمات داخل الحقل الواحد ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك فقد وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين ومنها:

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة.
- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة مثلا لا تطلق إلا وصفا للشعر والبشرة ، لذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية ، أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد ، لذا فهي كلمة أساسية.
- الكلمة الأساسية تكون ذات تميز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة .

لا يكون معنى الكلمة الأساسية متضمنا في كلمة أخرى ماعدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات ،مثال الكلمة الأساسية: زجاجة ،كوب...التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية (وعاء).

- الكلمات الأجنبية حديثة الاقتراض لا تكون أساسية غالبا .
- الكلمات المشكوك في تصنيفها تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية[3] .

---

[1]– ينظر ..أحمد عطية سلمان ،الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1995 ،ص13

[2]– ينظر .. شحدة فارغ وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر،ص186 – 187

[3]– ينظر ..أحمد مختار عمر، علم الدلالة،ص 96 وما بعدها.

وعليه فإن معاني الكلمات تأتي على النحو التالي:

1-المعنى الحرفي المعجمي وهو المعنى الأساسي للمفردة.

2-المعنى المجازي للكلمة وهو استعمال الكلمة لتدل على معنى جديد غير المعنى الحرفي لها .فعندما نقول إن فلانا أسد فإننا نقصد أنه شجاع.

3-المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة (عين) ويتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه.

4-العلاقات بين المفردات كالترادف والتضاد والاشتمال.

5-السمات الدلالية للكلمة فكل كلمة لها عدة معاني التي تميزها عن غيرها فكلمة مربع مثلا تشتمل على السمات الآتية :سطح، مستو، له أربع أضلاع متساوية، وزواياه قائمة.

6-المعنى الاجتماعي.

7-المعنى الوجداني[1] .

المعنى الأساسي والمعنى المجازي:

لكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساسا، والبعض يدعوه المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي، وهو المعنى الذي تدل عليه الكلمة أساسا .ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفق سماتها الدلالية؛ فمثلا نقول :شرب الولد الماء، وهنا تم استخدام كل كلمة وفق سماتها الدلالية.

ولكن عندما نقول شرب الولد الثقافة .يصبح استخدام (شرب)هنا مجازيا،لأن مفعولها ليس مما يشرب أساسا[2] .وخرق قوانين السمات الدلالية يخرج الاستعمال من معناه

[1]- ينظر..شحدة فارغ وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة،176 - 178.

[2]- ينظر..محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللغة،دار الفلاح ،الأردن،ط136 ، 2000 ،2

الأساسي(المعجمي) إلى معناه المجازي. والاستعارة والمجاز يتحققان على هذا النحو : إخراج الكلمة من معناها الأساسي إلى معناها المجازي عن طريق خرق قوانين التتابع الأفقي العادية[1] .

2 – أبرز الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية :

سيطرت على الخطاب عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام، وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام؛ وهو الحقل الرثائي الذي يعد : الموضوع الرئيسي للخطاب،ومن أبرز الحقول الدلالية في المرثية ما يلي[2]

حقل الجريمة، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

قُتِلَتْ.اُغْتِيَلتْ .أَكلت .ماتت.سطو .أضرموا .اغتصبت .يغتالنا .نغتال .تغتال. تقتل.تحترقين .يقطع يأكل .يبقر .يفتح .تخاف .تفر .فجروك .نحروك .أخذوك .قتلوك . تركوا. تقاسموا .تورطوا .استنزفوا .استملكوا .يدمرون .يحرقون .ينهبون .يعتدون . يسكرون.يقرفصون .يركبون .اللص .السياف .قاتل .محترف .الخنجر .الكاذبون .الجبان . الموت.المزابل .التوحش .التخلف .البشاعة .الوضاعة .الشظية .اغتيال.جريمة.

---

[1]– ينظر..المرجع السابق،ص137

[2]– ينبغي الإشارة إلى أننا بذلنا جهدنا في محاولة تصنيف ألفاظ المرثية إلى حقول دلالية محددة ودقيقة، إلا أنه على الرغم من ذلك يبقى ذلك الأمر نسبيا نظرا للتعايش الدائم بين ألفظ اللغة من مختلف مجالات الحياة، كما ينبغي أن نشير إلى أننا راعينا في وضع عناوين الحقول الدلالية وضع تسميات لها معاني إيحائية حتى يمكن للمنشئين أن يستفيدوا من هذا التصنيف الأسلوبي عند محاولتهم الإبداع في مجال الأدب الرثائي،فالمنشئ يمكنه أن يستفيد من التصنيف المعجمي على طريقة الحقول الدلالية عند عزمه خلق قصيدة أو خاطرة أو ما إلى ذلك،فعند اطلاع هذا الأخير على قصيدة رثائية مصنفة تصنيفا حقليا وبعناوين معبرة لتلك الحقول ، يمكن له أن يعرف المجالات الدلالية التي استسقى منها الشاعر معانيه الرثائية، فحينئذ يسير على منواله خاصة إن كان شاعرا مبتدأ في أول الطريق، وهذه فائدة صغيرة من الفوائد الكثيرة للتصنيف المعجمي على طريقة الحقول الدلالية.

الدماء.السيف.عهر .قذارة .كذب .الدعارة .ذبح .قتل .طعنة .سجن.اللهب .دم .مسحوق . مقطوع.مقموع.

حقل الفقد والحيرة والاضطراب :[1] ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

ألغيت، هربت، رحلت، تركتنا، فكرتِ، تتغيبي، تضيء، تفتش، تناثر، ينام، يسائل ، أهاجر، نصغي، تروي، يدرون، يرفض، تغمرني، تتذكر، الكتابة، القراءة، الطفولة، الأماني، اللهيب، الدخان، صعب، مهجتي، المحالة، الستارة، شفاء، ضائعين، مشتاقون .الذهول، فضول، غامضة.

حقل ألفاظ الحب والنسيب، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

حبيبتي، زوجتي، ضياء(عيني)، أجمل، أطول، غجريتي، الشقراء، أحلى، الأغلى، الغرام، رائعا، أميرة، المعطرة، الذيول، باسمة، ناضرة، مشرقة، الجميل، عشيقة، عشقتك، حبك، الصديقة، الرفيقة، الرقيقة، الحنان، تطلعين، حائمة، عابقة، أشواق، حبيبة، الأنثى، الجمال، لؤلؤة، كريمة،معشوقتي، الهوى،الأنوثة،العشاق.

حقل التوجع والألم، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الحزن، الشقاء، البكاء، السماح، المحاصر، مرثية، قبر، وجع، ورطة، مأزق، طعنة، باكية، ضاق، استقال، اشتعلت، تبكي، تعاني، تخاف، تفر، يعصر، يعيش، يموت، يثقبني، تذبحني، تجلدني، نرجف .ظلمتك.

حقل الحيز المكاني[2] ، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

[1]– اختار الباحث أن يضم معنى الفقد مع معنى الحيرة والاضطراب لرؤيته الشخصية أن الحيرة والاضطراب غالبا ما تصاحب حالة الفقد الشديد، فإذا ذهب الفقد زالت حالة الحيرة والاضطراب أيضا.

[2]– ونعني به كل معنى لغوي له في الواقع حيز مكاني صغيرا كان أم كبيرا.

الوطن، بيروت، المجدلية، الأعظمية، بابل، العراق، نينوى، شقة، شرفة، ورق(الجرائد)،الحروف كتب، البيت، الحقول، الحيطان، الفرات، دجلة، الرصافة، المكان، غابة، كربلاء ،المراكب، الخليج، المحيط، البحر، السواحل، أنهار، الأرض، فلسطين، شواطئ، الجزيرة.

حقل الحيز الزماني، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الدقائق، الثواني، يوم، عصر، عصور، مازال، ماضيها، التاريخ، الوراء، زماننا، تاريخي، الربيع، الشتاء، يوما، قرن، الزمان، بعدك.

الحقل الديني، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الشهيدة، المطهرة، النقية، الأنبياء، المرسلين، الرسولة، رسالة، آيات، مصحف، الشريف،معبودة

حقل خصائص الإنسان وأعضائه، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الأنامل، ساقها، عينيك، خد، ذاكرتي، العظم، الأحداق، شعرك، الصوت، دمي ، شفتيك، دمعها، لحمنا، بطننا، أعناق، أصابعي، الدماء، خاصرتي، العيون ، الضفائر، جسمك، رحم، طعنة، فمها، اللسان، يدي ، أهداب.

حقل الألفاظ الإيديولوجية[1] ، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

العرب، الجاهلية، البربرية، المجوسية، الشعوبية، العروبة، العصر الحجري.

حقل النبات، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

النخلات، السنابل، الحدائق، أزهار، زروع، ورود، أوراق، البنفسج، الشاي، الشجر،البرتقالة، الياسمين، قمحة، ليمونة، زيتونة، صفصافة، عنب، حقل، خيزران، أقحوان، بيلسان، تنبت.

[1]– ونقصد بهدلاليذه التسمية مجموعة الكلمات التي تحمل معاني اصطلاحية وثقافية معينة.

حقل الحيوانات، ويتضمن الكلمات التالية:

طواويس، أيائل، بلابل، طيور، خيول، عصفورة، فراشة، غزالة، زرافة، حصان، فرس، عناكب، ثعالب، كلاب.

حقل الكون، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الكواكب، الشمس، القمر، المطر، السحب، السماء، الغمام، نجمة، حجر.

حقل الزينة، ويتضمن المداخل المعجمية التالية:

الخلاخل، المرايا، الستائر، الخواتم، الأساور، الأمشاط، الشموع، الملاقط ، العقد، العطر

3 – القراءة التأويلية للحقول الدلالية :

لن نقول إن هذه الحقول الدلالية التي تم تصنيفها هي كل الحقول المتوفرة في المرثية، ولكننا يمكن أن نقول بكل اطمئنان إنها تمثل المجالات الدلالية الكبرى التي يتكون منها الخطاب الرثائي للشاعر نزار قباني في مرثيته هذه .وقد يلاحظ القارئ أن هناك حقولا كثيفة[1] وحقولا أخرى أقل كثافة؛ أو لنقل صغيرة[2] ، وهذا راجع إلى أسباب سنعالجها فيما سيأتي من سطور.

إذن، وكما هو ظاهر فحقول "الجريمة، الحب والنسيب، الفقد والحيرة والاضطراب ، الحيز المكاني ، التوجع والألم، خصائص الإنسان وأعضائه "هي أكثر الحقول كثافة، وعلى هذا يمكننا تسجيل القراءات التالية:

[1]– بمعنى أنها تضم مداخل معجمية كثيرة.

[2]– يهتم الباحث بالظواهر البارزة في القصيدة، وهذا هو الأساس في البحث الأسلوبي، وهو يؤمن أن المكون اللغوي لكي نطلق عليه مصطلح طاهرة يجب أن يتردد كثرة أو قلة؛فالباحث الأسلوبي يجب عليه أن يعلل في تحليلاته سبب إكثار المنشئ من مكون ما، كما يجب عليه في المقابل أن يعلل سبب تقليل المنشئ أيضا من مكون آخر؛ فلكل دلالته النفسية.

-لقد أكثر الشاعر من ألفاظ الجريمة والمجرمين،لكونه مازال على وقع الصدمة، وكان الجرح لا يزال حيا، فقد كان خلق المرثية بعد خمسة أيام فقط من موت بلقيس، لقد كان الشاعر في حالة غضب وحنق شديدين على من قاموا بقتل بلقيس، لقد كانت بلقيس في نظرهم أمرا هينا لا قيمة له، وهي عند الشاعر وأسرته أهم من القيمة وأهم من الأهمية ذاتها، لم يستوعب الشاعر أن ترحل بلقيس بكل هذه السهولة وبهذه الطريقة المهينة البشعة فانطلق لسانه بصواريخ كلامية هاجيا هؤلاء المجرمين،ومصورا طريقة قتلهم لتلك الضحية البريئة.

-يمكن أن نشير كذلك إلى السوابق التي كان يكنها الشاعر لقتلة بلقيس، فقد كان يكن لهم حتى قبل مقتل بلقيس كل مشاعر الغضب والازدراء والاحتقار؛ فقد عانى الشاعر دوما من النقد والحصار والهجوم المقذع من طرف أعدائه، واتهموه بعدة أشياء كان الشاعر في كل مرة يرد عليها بكل ما أوتي له من صراحة وشجاعة وفكر وبيان.

-كان الشاعر في موقف وصف لكل من الجاني والضحية؛فبالنسبة للجناة فقد تناول الشاعر الغاضب وصفا لهؤلاء المجرمين؛ كيف هي مبادئهم؟ كيف هي مشاعرهم؟ ما هي أخلاقهم كيف تمت عملية تنفيذ للجريمة؟.أما بالنسبة للضحية بلقيس فقد وصف الشاعر حالها في أثناء تنفيذ الجريمة، كما قام بوصف حالها بعد الجريمة أيضا .إذن كانت تلك هي الدواعي التي جعلت من المعجم الشعري لحقل الجريمة يتصدر قائمة الحقول الدلالية في المرثية.

-تأتي حقول (" **الفقد والحيرة والاضطراب**"،" **الحب والنسيب**"، "**التوجع والألم)**" في المرتبة الثانية بعد حقل الجريمة، ولا عجب في ذلك فهذه الحقول تعد أيضا من الحقول الأساسية في تشكيل الخطاب الرثائي في مرثية بلقيس .ويكاد لا يخلو أي خطاب رثائي من هذه المجالات الدلالية[1] ، فالمحب يعاني في كافة القصائد الرثائية ويلات الألم الشديد والتوجع

[1]– ينظر..أحمد محمد الحوفي،المرأة في الشعر العربي،ص223 .

المضني[1] ، كما يحاول أن يتغزل بمحبوبه متخيلا أنها ماتزال على قيد الحياة[2] ،فرثاء الحبيب هو نفسه التغزل به وما يفرق بينهما إلا أن ذلك الوصف الذي تقوله في زمن الماضي بالنسبة للرثاء أو في الزمن المضارع بالنسبة للغزل والنسيب[3]

-يمكن تبرير تفوق حقل الجريمة على حقول ("**الفقد والحيرة والاضطراب**" "**الحب والنسيب**"، "**التوجع والألم**)" بالحماس الشديد والانفعال المفرط الذي يعرف عن الشاعر نزار قباني؛ فلو كان الشاعر غير منفعل وهادئ وغير متحمس لتساوت هذه الحقول مع حقل الجريمة من حيث الكثافة المعجمية.

-لقد كان لبلقيس دور كبير في حياة الشاعر، على الأقل على المستويين الأسري والأدبي، فقد منحت بلقيس لنزار كل ما يحتاجه من حنان مفقود[4] ، واستقرار منشود، وجمال ساحر، وحب باهر .كما كان لها دور كبير أيضا في مساره الشعري، فقد كانت بلقيس ناقدته التي يعرض عليها أشعاره بشهادته هو[5] ، وكانت ملهمته أيضا في إبداعه الشعري، وقد وصفها ب"قصيدته"، موحيا لنا بأنها كانت هي كلمة السر في كثير من قصائده العاطفية؛ فقد كانت ملهمته قبل أن يتزوجها منذ أن تعرف عليها أول مرة في أحد الأمسيات الشعرية بالعراق [6]فبدأ العشق الحقيقي، وبدأ معه الإلهام وابتدأت رحلة العاشق المعذب التي فجرت الكثير من القصائد العاطفية الرائعة إلى أن تزوجها، ليستمر الإلهام الناتج عن رحلة جديدة اسمها رحلة الحب المخلص والوفاء اللامتناهي الذي يؤكد تلك العواطف المرسومة في رحلة العاشق

---

[1]- ينظر ..أحمد محمد الحوفي،المرأة في الشعر العربي ،الصفحة228 .

[2]- ينظر..المرجع نفسه،الصفحة230 .

[3]- ينظر ..المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4]- وقد رحلت عنه أمه التي كان شديد التعلق بها.

[5]- ينظر نوال مصطفى، نزار وقصائد ممنوعة، ص30 .

[6]- عراق جئت أغنيك وبعض من الغناء بكاء .

المعذب في المرحلة الماضية .وفجأة ترحل بلقيس الزوجة الحنون، وبلقيس الناقدة والمرأة الملهمة، لتترك فراغا رهيبا وفقد شديدا وقلقا واضطرابا وحيرة لدى الشاعر لا تنتهي إلا بإيمان عميق يدعمه صبر شديد لا نظن أن الشاعر يستطيع أن يقدر عليه، فقد فضل الشاعر الهجرة والاعتزال عن الأوطان إلى أن مات مريضا في شقته بلندن سنة1998 .

-يرمز جزء كبير من حقل المكان إلى الأماكن التي كان الشاعر يقضي فيها أوقاته الممتعة مع محبوبته بلقيس كـ "**البيت، الحقول، الغابة، المراكب ،السواحل** "أين يجد راحته واستقراره النفسي.فأماكن مثل الغابة والحقول الخضراء والمراكب البحرية والسواحل تعد مجالا رحبا للترفيه عن النفس والتسلية والمرح.

-كما يمكن أن يوحي جزء كبير من حقل المكان لحب الشاعر للأماكن التي ترمز لبلقيس، ونعني بها المعالم العراقية منها الرموز القديمة مثل " **:نينوى، بابل** " أو التي لا زال اسمها باقيا إلى حد الآن كأسماء " **العراق، الأعظمية، دجلة، الفرات، الرصافة** ".

-يمكن أن يوحي ذكر كثير من الأماكن بأن كل الأشياء شملها الحزن على بلقيس، فبلقيس تستحق أن يحزن عليها كل من في الوجود حتى الجماد.

-حمل جزء من حقل المكان دلالة سلبية تضمنت مقتا وكرها وغيضا من الشاعر لتلك الأمكنة من ذلك " **الخليج، المحيط، بيروت**" ؛ فهي ترمز للعرب الذي نسب إليهم الشاعر كل الأعمال الدنيئة التي جعلتهم في النهاية يقومون بقتل زوجته.فبيروت المدينة التي أحبها وعشقها قمت بخيانته وانقلبت عليه، فأكثر من ذكرها لائما مغتاظا.

-بالنسبة لحقل الزمان يمكن القول إن عناصر الزمان تجعل النص الشعري نصا ذا قيمة، وتمنحه طابعا من الحكمة والموعظة؛ وذلك من خلال تحدث الشاعر عن الماضي والمستقبل وتوالي القرون والعصور، أو تسارع الثواني والدقائق والأيام أو بطئها فهذه كلها ظروفا زمانية تعد مجالا خصبا للاعتبار والتعلم من خطوب الدهر ودروسه.

- يمكن أن يوحي الحقل الديني بعواطف الاحترام والتقدير التي يكنها الشاعر للراحلة بلقيس؛ فتوظيف الألفاظ الدينية أو تلبيس الشخصية البطل بلباس ديني يجعلها شخصية مقدسة لها كسب كبير من الاحترام والمهابة والتقدير وخاصة إذا كان المتلقي له حظ معتبر من التدين؛ فعند سماعه لكلمات مثل "**المطهرة، النقية، الرسولة، مصحفها الشريف** "يقوم هذا المتلقي بإلباس الشخصية البطلة هو كذلك ثوب الجلال والاحترام.

-يمكن أن يوحي الحقل الديني بأن الشخصية البطلة شخصية بريئة بعيدة كل البعد عن الأعمال الشيطانية الإجرامية التي نالت منها رغم براءتها ونقاوتها.

-يبرز حقل النبات جزءا كبيرا ومخفيا من ثقافة الشاعر،هذا الشاعر العاشق والمحب لكل ما هو طبيعي، شاعر يعشق رائحة الورد والياسمين، ويتمتع كثيرا بقطف الثمار من أشجار العنب والبرتقال والليمون، وتجعل أشجار الصفصاف والخيزران خياله الشعري في أوجه،وكم يعشق أن يشرب أقداح الشاي خاصة إذا كان عراقيا معطرا ومعتقا كالسلافة ومن أيدٍ ناعمة كأيدي بلقيس.ليس غريبا أن نرى كل هذا العشق لعالم النبات حين نعلم أن الشاعر ولد أصلا في بيت أشبه بالحديقة أو لنقل بالجنة الغنّاء التي بها من الزهر والورد والأشجار ما يجعله خياله الشعري دائم الطلاقة وإلهامه دائم التفجر[1]

[1]– يرى الدكتور جودت الركابي أن (شعر الطبيعة) " تعبير جديد في أدبنا جاءنا من الآداب الغربية ...وكان من أهم مظاهر الحركة الإبداعية الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر ..والطبيعة كما يفهمها الرومانسيون صديقة وفيّة يحبونها لما تمنحه من جمال لحسهم وهدوء لنفوسهم، فيستسلمون إليها ويشاطرونها المناجاة ويبوحون إليها بعواطفهم وآلامهم ." ينظر..جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط 2 ، 1969 ، ص124 .

–تنقسم الكائنات الحية التي أطلقنا عليها تجوزا حقل الكائنات الحيوانية إلى قسمين :قسم يرمز للضعف والبراءة
والوداعة والألفة والوفاء والجمال، وقسم يرمز للوحشية والغدر والخيانة؛ فمن أمثلة الأول : الغزالة التي ترمز للضعف، والفراشة التي ترمز للبراءة والوداعة، والخيول التي ترمز للألفة والوفاء،والفرس الأنثى التي ترمز للأناقة والجمال.أما من أمثلة القسم الثاني فنذكر الكلاب التي ترمز للوحشية والهمجية، والثعالب التي ترمز للغدر والخيانة، والعناكب التي ترمز للأنانية.

ساعد حقل الألفاظ الأيدلوجية الشاعر على تعميق الو صف الذي أطلقه على أعدائه فإطلاق أوصاف مثل " الجاهلية، البربرية، المجوسية، الشعوبية " على أشخاص معيينين يزيد من الكثافة المعنوية للوصف بحكم الدلالات الإصلاحية لهذه الكلمات التي ترمز لجيل أو عصر بأكمله؛فتوظيف الرمز الشعري يوفر على المنشئ عناء سرد خصائص ذلك الرمز بحكم استدعاء هذا الأخير لجميع خصائصه بمجرد ذكره في السياق الشعري.

– برز حقل الزينة ذلك التعلق الكبير للشاعر بكل ما له صلة ببلقيس فذكر"الخلاخل، المرايا، الستائر، الخواتم، الأساور، الأمشاط، الشموع، الملاقط، العقد، العطر "يمكن الشاعر من استدعاء تلك اللحظات العاطفية الماضية التي يحن الشاعر كثيرا لعودتها.

– يوحي جزء من ألفاظ حقل الإنسان وأعضائه في مرثية بلقيس بأن الجرح النفسي كان بليغا .فقد وصل الألم إلى أقصاه، وقد دلت ألفاظ مثل" العظم، دمي، دمعها، لحمي، أصابعي" على ذلك، كما أوحى جزء آخر برقة الشاعر وعذوبته وتغزله ببلقيس، وقد دلت ألفاظ من مثل: الأنامل، ساقها، شعرك، شفتيك، الضفائر "على ذلك.

خاتمة

الخاتمة

وأخيرا رست سفائن البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل والبحث المثير الذي أماط اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني.وقد أفرز البحث كثيرا من النتائج سواء على مستوى مناهج الدراسة المعتمدة أو على مستوى الخصائص الأسلوبية المميزة للمدرسة القبانية من خلال مرثية بلقيس.

ومن أهم نتائج البحث:

1-تجسد مقولة جماعة الديوان ونظرتها إلى الشعر وحقيقته في مرثية بلقيس " :ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان " فقد تحقق هذا الإيمان بحقيقة الشعر ودوره الأساسي في هذه الوجدانيات الشعرية التي جادت بها القريحة الشعرية لنزار قباني؛ فالشاعر لم يكن يقول شعرا فقط ، بل كان يتألم شعرا، ويتنفس حزنا، ويرتعش اضطرابا.ولنا الآن أن نرد على الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب الذي يرى أن نزار قباني كان في كل قصائده مصورا فقط لا شاعرا بشعره، واضعا بذلك فاصلا كبيرا بين نزار وبين إبداعه الشعري حيث يقول ":لم أشعر في شعره بمأساة عاشها،أو بمشكلة مرة بها اعتصر قلبه، وصاغها شعرا، بل إنه مصور؛نزار عندما يعاني مشكلة ينفصل منه نزار آخر يرقبه في محنته ويسجل عليه تصرفاته، ثم بعد ذلك ينضم إليه ليصبح نزار الشاعر يكتب ما يراه شعرا."

1-نجح الشاعر في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية إذ ترك له بفضل الدلالات المفتوحة لخطابه الشعري هامشا عريضا للتأويل والشرح؛إذ تستحيل القصيدة الواحدة في نظر النظريات الحديثة للقراءة والتلقي قصائد عديدة لا قصيدة واحدة،إذ أن القصيدة فور خروجها وتمامها تنفصل عن مبدعها لتصبح ملكا مشاعا، ولكن ليست لكل قارئ بل لقارئ مؤهل تطلق

عليه هذه النظريات" القارئ العمدة "الذي يتصف بعدة مزايا تجعله قادرا على إيفاء النص حقه من الشرح والتأويل بدل منحه لقارئ غير مؤهل يتجنى عليه ويأخذ عليه حقه.

3-استطاع الشاعر بما أوتي من براعة نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي؛ فيجعله حزينا أو غاضبا أو حائرا إن أراد هو ذلك .فكان بمصطلحات النقد الأدبي صادقا إلى حد كبير في أغلب الأفكار والعواطف التي أسعفنا الحظ في اكتشافها ومحاولة تحليلها.ويمكن أن نقول بعد هذا كله لمحمد عبد الوهاب :يمكن لك إن أردت أن تنزع عن نزار صفة الشاعر الحقيقي أو الشاعر المنفصل عن تجربته الشعرية أو أن تقول إنه ساحر، ولكن لا يمكن لك أن تقول إنه كان مصورا فقط.

4-استطاع الشاعر أن يكون في مرثيته وفيا لأحلامه الشعرية التي كثيرا ما دعا إليها في أكثر من موضع، والتي ترى أن الشعر الجدير بالبقاء هو الشعر القائم على اللمح والإشارة لا على التفصيل والتطويل الذي يعده الشاعر من وظائف الشيوخ والعجائز.

5-اكتشف البحث أن الاعتماد على التقسيم التقليدي للمستويات اللغوية يفضي إلى كثير من التكلف
والتكرار،؛إذ أن ما نتناوله مثلا في المستوى الصوتي يمكن أن يتكرر ذكره في المستوى الصرفي أو المعجمي.

6-اعتمد البحث تقسيم المستويات اللغوية إلى صوتي ومعجمي، فأقصى بذلك المستوى الذي يصطلح عليه الكثيرون بالمستوى الدلالي،وذلك لقناعته بأن الدلالة يمكن أن تنبثق من أي مستوى آخر .فهناك الدلالة الصوتية وهناك الصرفية وهنالك النحوية أو التركيبية وهناك المعجمية.

7-تناول البحث المجاز ضمن المستوى التركيبي لإيمانه العميق أن المجاز ما هو إلا إسناد كلمة إلى أخرى وتركيبهما معا، بحيث تصبح لإحداهما وظيفة نحوية لم تكن لتحملها في واقع الاستعمال العادي للكلام البشري.

8-إن البحث في مدونة معينة ودراستها لغويا، هو محاولة لكشف مكونات وعناصر كل ظواهرها .فعلى الرغم من أن العملية صعبة، إلا أن الغوص فيها يعد مغامرة لا بد من لمس ولو بعض من جوانبها.

9-تتحدد دلالة الأصوات اللغوية عند دخولها في سياق أو تشكيل موسيقي، وعلى هذا يمكن القول إن التشكيل الصوتي يمكن أن يوحي بدلالة معينة.

10-حاول الشاعر نزار قباني تلوين قصائده بأصوات اللغة، فتفنن في مغازلة الكلمات فلانت هذه الأخيرة له، وعبرت له عن مكنوناتها .وأضفت عليها الأصوات بكافة صفاتها جرسها الموسيقي، فأدى الهمس الذي كان حاضرا بنسبة كبيرة دوره، كما أدى الجهر دوره كذلك في مقامات اقتضاها كالغضب والشدة على الأعداء والقتلة.

11- الأصوات ،غلبت الشعري النص في وتوظيفها الأصوات، استغلال نسب حيث من كان ما كثيرا آنفا، ذكرنا كما الشاعر أن ذلك واللين، بالضعف تتصف التي المهموسة .تذكرا أو مناجاة زوجته إلى متوجها بالخطاب

12-يقوم التنغيم في مرثية بلقيس بعدة أدوار مركزية؛ إذ يمكن اعتباره من الخصائص الصوتية المميزة للمرثية، إذ ساهم في كثير من الأحيان في كشف المعنى الحقيقي للسطر الشعري،وقد أجاد الشاعر استعماله مع ما يتلاءم ومقصده النفسي والفكري.

13-تبرز أهم عناصر الموسيقى في مرثية بلقيس في القافية التي هي المحدد الرئيسي الذي يعطي الإيقاع ثباته واستقراره،وقد غطت في كثير من الأحيان تمرد الشاعر على التفعيلة الأساسية لبحر الكامل التي ظهرت في صور كثيرة بلغت تسع صور.

14-ساهم التحليل اللغوي للمرثية في كسر كثير من التأويلات الأولية للخطاب الرثائي في القصيدة،إذ منحتنا الأرقام الإحصائية لبعض الظواهر اللغوية خيوطا أولية ساعدتنا في التأويل والشرح والتفسير،كما منحتنا الفرصة لتقديم تفسير موضوعي لبعض البنى الفكرية والدلالية في النص الشعري.

15-وصل البحث إلى قناعة علمية ليست بالجديدة في عالم البحث اللغوي الأسلوبي؛ مفادها أن النص الشعري هو الذي يفرض على المحلل الأسلوبي طريقته في التحليل، فمعالجة المدونة النصية بمنهجية متصلبة لا يمكنها أن تفلح في إعطاء الوجه الحقيقي للمعنى، وبالتالي فإعطاء الفرصة للنص لإبراز ذاته هو الطريقة الصحيحة التي من المفترض أن تسلك وتتبع.

16-يمكن أن يبدأ المحلل الأسلوبي عند كشفه عن المعاني الشعرية بوضع افتراضات معينة ثم يبدأ بعد ذلك باختبار هذه الفرضيات عن طريق المعطيات اللغوية المستخرجة من النص والتي يمكنها بكثير الحذر أن ترجح معنى من المعاني الشعرية المناسبة.

17-يجب على المحلل الأسلوبي المبتدئ أن يحذر من مغبة الوقوع في شباك إحدى المنهجيات الأسلوبية لمحلل ما ، فيصبح أسير منهجية هذا الأخير ويظلم بالتالي مدونته الشعرية التي طبق عليها منهجية ما تطبيقا قسريا.

18-إن اعتماد البحث على المدونة الشعرية لمرثية بلقيس في شكلها الصوتي ساهم في كشف العديد من الظواهر التي لم تكن لتظهر في الشكل الكتابي.

وفي نهاية البحث يلح علينا سؤال منهجي مثير انبثق من صلب البحث ليقول :هل يجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد تقيدا حرفيا بالمستويات اللغوية التقليدية ومباحثها؟ أم أن هناك منهجية أخرى يمكنها جمع المتكرر من المباحث اللغوية؟، ليتمكن المحلل الأسلوبي بعد ذلك من إفراغ كافة طاقته التحليلية في مبحث واحد بدل مراعاته للتوازن الكمي الناتج عن تقيده بالتطبيق الحرفي لمباحث المستويات اللغوية.

هذه أهم النتائج والملاحظات الختامية التي انكشفت لنا خلال رحلتنا البحثية هذه، لنقول في الختام أيضا إن هناك الكثير من النتائج والملاحظات تضمنها البحث في صلبه عزفنا عن ذكرها تفاديا للتكرار.

مدونـــة البحث

1*

1-شكرا لكم.

2-شكرا لكم...

3-فحبيبتي قتلت..وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيده..

4-وقصيدتي اغتيلت..

5-وهل من أمة في الأرض - إلا نحن -نغتال القصيده؟

2*

6-بلقيس..كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

7-بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق

8-كانت إذا تمشي..ترافقها طواويس،وتتبعها أيائل

9-بلقيس..يا وجعي ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

10-هل يا ترى من بعد شَعر سوف ترتفع السنابل

11-يا نينوى الخضراء..

12-يا غجريتي الشقراء..

13-يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل..

3*

14-قتلوك يا بلقيس..

15-أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

16-أين السمو أل، والمهلهل ..والغطا ريف الأوائل؟

17-فقبائل أكلت قبائل..

18-وثعالب قتلت ثعالب..

19-وعناكب سحقت عناكب..

20-قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..

21-سأقول، يا قمري، عن العرب العجائب

22-فهل البطولة كذبة عربية

23-أم مثلنا التاريخ كاذب؟؟

4***

24-بلقيس..لا تتغيبي عني..

25-فإن الشمس بعدك، لا تضيء على السواحل

26-سأقول في التحقيق ،إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل..

27-وأقول في التحقيق إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول

28-وأقول أن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت..

29-فنحن قبيلة بين القبائل..

30-هذا هو التاريخ.. يا بلقيس..

31-كيف يفرق الإنسان ما بين الحدائق..والمز ابل؟...

5***

32-بلقيس أيتها الشهيدة والقصيدة والمطهرة النقية

33-سبأ تفتش عن ملكتها.. فردي للجماهير التحية..

34-يا أعظم الملكات..يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية

35-بلقيس يا عصفورتي الأحلى..

36-ويا أيقونتي الأغلى..

37-ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية..

38-أترى ظلمتك إذ نقلتك ذات يوم من ضفاف الأعظمية.؟

39-بيروت تقتل كل يوم واحدا منا .. وتبحث كل يوم عن ضحية...

40-والموت في فنجان قهوتنا...

41-وفي مفتاح شقتنا..

42-وفي أزهار شرفتنا...

43-وفي ورق الجرائد ..والحروف الأبجدية

44-ها نحن ، يا بلقيس ، ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية

45-ها نحن ندخل في التوحش ، والتخلف، والبشاعة، والوضاعة،

46-ندخل مرة أخرى عصور البربرية

47-حيث الكتابة رحلة بين الشظية..والشظية..

48-حيث اغتيال فراشة في حقلها..

49-صار القضية...

6***

50-هل تعرفون حبيبتي بلقيس ؟.

51-فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام

52-كانت مزيجاً رائعاً .. بين القطيفة و الرخام

53-كان البنفسج بين عينيها ينام .. و لا ينام

54-بلقيس .. يا عطراً بذاكرتي .. و يا قبراً يسافر في الغمام

55-قتلوك في بيروت مثل أي غزالةٍ

56-من بعد ما قتلوا الكلام..

57-بلقيس .. ليست هذه مرثية

58-لكن .. على العرب السلام...

7***

59-بلقيس .. مشتاقون .. مشتاقون .. مشتاقون

60-والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطرة الذيول

61-نصغي إلى الأخبار .. و الأخبار غامضة .. و لا تروي فضول

62-بلقيس .. مذبوحون حتى العظم..

63-والأولاد لا يدرون ما يجري .. و لا أدري أنا ماذا أقول؟

64-هل تقرعين الباب بعد دقائق ؟

65-هل تخلعين المعطف الشتوي ؟

66-هل تأتين باسمة .. و ناضرة .. و مشرفة كأزهار الحقول ؟

8***

67-بلقيس إن زورعك الخضراء ما زالت على الحيطان باكيةً..

68-ووجهك لم يزل متنقلاً بين المرايا و الستائر

69-حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تنطفئ..

70-ودخانها ما زال يرفض أن يسافر

71-بلقيس .. مطعونون .. مطعونون في الأعماق ،

72-والأحداق يسكنها الذهول

73-بلقيس .. كيف أخذت أيامي ، و أحلامي ، و ألغيت الحدائق والأغاني

74-يا زوجتي .. و حبيبتي .. و قصيدتي .. و ضياء عيني

75-قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني ؟...

9***

76-بلقيس.. هذا موعد الشاي العراقي المعطر ..و المعتق كالسلافة

77-فمن الذي سيوزع الأقداح .. أيتها الزرافة

78-ومن الذي سيق⌗بل الأولاد عند رجوعهم؟

79-ومن الذي نقل الفرات لبيتنا..

80-وورود دجلة و الرصافة..

81-بلقيس .. إن الحزن يثقبني..

82-وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها

83-وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها..

84-وأطفأت القمر

10***

85-بلقيس .. يا بلقيس .. يا بلقيس

86-كل غمامة تبكي عليك فمن ترى يبكي عليّ ؟

87-بلقيس .. كيف رحلت صامتةً ، و لم تضعي يديك على يدَي ؟

88-بلقيس .. كيف تركتنا في الريح ، نرجف مثل أوراق الشجر ؟

89-وتركتنا – نحن الثلاثة - ضائعين كريشة تحت المطر

90-أتراك ما فكرتِ بي ؟

91-وأنا الذي يحتاج حبك .. مثل (زينب) أو (عمر)

92-بلقيس .. يا كنزاً خرافياً .. ويا رمحاً عراقياً .. وغابة خيزران

93-يا من تحديت الغيوم ترفعاً..

94-من أين جئت بكل هذا العنفوان ؟

95-بلقيس .. أيتها الصديقة ، و الرفيقة ، و الرقيقة مثل زهرة أقحوان

96-ضاقت بنا بيروت .. ضاق البحر .. ضاق بنا المكان..

97-بلقيس : ما أنت التي تتكررين..

98-فما لبلقيس اثنتان....

11***

99-بلقيس.. تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا ، و تجلدني الدقائق و الثواني..

100-فلكل دبوس صغير .. قصة

101-ولكل عقد من عقودك قصتان..

102-حتى ملاقط شعرك الذهبي ، تغمرني كعادتها بأمطار الحنان

103-ويع ⌗ رشُ الصوت العراقي الجميل ، على الستائر ، و المقاعد و الأواني..

104-ومن المرايا تطلعين .. من الخواتم تطلعين .. من القصيدة تطلعين..

105-من الشموع ، من الكؤوس ، من النبيذ الأرجواني..

106-بلقيس .. يا بلقيس .. لو تدرين ما وجع المكان..

107-في كل ركن أنت حائمة كعصفور .. و عابقة كغابة بيلسان

108-فهناك كنت تدخنين .. هناك كنت تطالعين .. هناك كنت كنخلة تتمشطين..

109-وتدخلين على الضيوف ، كأنك السيف اليماني..

110-بلقيس .. أين زجاجة (الفيرلان) ؟ و الولاعة الزرقاء..

111-أين سيجارة الـ (كنت) التي ما فارقت شفتيك..

112-أين (الهاشمي) مغنياً فوق القوام المهرجان..

113-تتذكر الأمشاط ماضيها فيكرج دمعها

114-هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضاً تعاني ؟..

115-بلقيس .. صعبٌ أن أهاجر من دمي..

116-وأنا المحاصر بين ألسنة اللهيب .. و بين ألسنة الدخان

12***

117-بلقيس ..أيتها الأميرة

118-ها أنت تحترقين في حرب العشيرة .. و العشيرة

119-ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي ؟

120-إن الكلام فضيحتي..

121-ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا..

122-عن نجمة سقطت .. وعن جسد تناثر كالمرايا..

123-ها نحن نسأل يا حبيب ١٧ ه

124-إن كان هذا القبر قبرك أنت ... أم قبر العروبة ؟؟

13***

125-بلقيس يا صفصافة أرخت ضفائرها علي..

-و يا زرافة كبرياء

126-بلقيس إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب..

127-ويأكل لحمنا عرب..

128-ويبقر بطننا عرب..

129-ويفتح قبرنا عرب..

130-فكيف نفر من هذا القضاء ؟

131-فالخنجر العربي ليس يقيم فرقاً..

132-بين أعناق الرجال .. و بين أعناق النساء

133-بلقيس : إن هم فجروك .. فعندنا..

134-كل الجنائز تبتدي في كربلاء .. و تنتهي في كربلاء

14***

135-لن أقرأ التاريخ بعد اليوم..

136-إن أصابعي اشتعلت.. و أثوابي تغطيها الدماء..

137-ها نحن ندخل عصرنا الحجري .. نرجع كل يوم ، ألف عام للوراء..

15***

138-البحر في بيروت .. بعد رحيل عينيك استقال

139-و الشعر يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها..

140-و لا أحد يجيب على السؤال..

141-الحزن يا بلقيس ، يعصر مهجتي كالبرتقالة

142-الآن أعرف مأزق الكلمات .. أعرف ورطة اللغة المحالة..

143-و أنا الذي اخترع الرسائل.. لست أدري كيف أبتدئ الرسالة

*****16**

144-السيف يدخل لحم خاصرتي .. وخاصرة العبارة

145-كل الحضارة ، أنت يا بلقيسَ ، و الأنثى حضارة

146-بلقيس :أَنت بشارتي الكبرى فمن سرق البشارة

147-أنت الكتابة قبلما كانت كتابة .. أنت الجزيرة و المنارة

*****17**

148-بلقيس :يَا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..

149-الآن ترتفع الستارة .. الآن ترتفع الستارة..

150-سأقول في التحقيق ، إني أعرف الأسماء .. و الأشياء..

151-والسجناء .. و الشهداء .. والفقراء .. والمستضعفين

152-وأقول : إني أعرف السيّاف قاتل زوجتي .. و وجوه كل المخبرين..

153-وأقول : إن عفافنا عهر ..وَ تقوانا قذارة

154-وأقول إن نضالنا كذب..

155-وأ نْ لا فرق ما بين السياسة و الدعارة...

156-سأقول في التحقيق إني قد عرفت القاتلين

157-وأقول إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين..

158-وبقتل كل الأنبياء .. وقتل كل المرسلين

*****18**

159-حتى العيون الخضر ... يقتلها العرب

160-حتى الضفائر .. و الخواتم .. و الأساور .. و المرايا .. و اللعب..

161-حتى النجوم تخاف من وطني و لا أدري السبب..

162-حتى الطيور تفر من وطني .. ولا أدري السبب

163-حتى الكواكب .. و المراكب .. و السحب

164-حتى الدفاتر .. و الكتب .. و جميع أشياء الجمال .. جميعها ضد العرب

165-لما تناثر جسمك الضوئي ، يا بلقيس، لؤلؤةً كريمة

166-فكرت : هل قتل النساء هواية عربية

167-أم أننا في الأصل محترفو جريمة ؟

*****19**

168-بلقيس :يا فرسي الجميلة إنني ..من كل تاريخي خجول

169-هذي بلاد يقتلون بها الخيول .. هذي بلاد يقتلون بها الخيول

*****20**

170-من يوم أن نحروك ، يا بلقيس، يا أحلى وطن..

171-لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن

172-لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن

*****21**

173-ما زلت أدفع من دمي أعلى جزاء..

174-كي أسعد الدنيا .. و لكن السماء

175-شاءت بأن أبقى وحيداً مثل أوراق الشتاء

176-هل يولد الشعراء من رحم الشقاء

177-وهل القصيدة طعنة في القلب .. ليس لها شفاء

178-أم أنني وحدي الذي عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟..

*****22**

179-سأقول في التحقيق ، كيف غزا لتي ماتت بسيف أبي لهب

180-كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..

181-يدمرون .. و يحرقون .. و يأكلون .. و يسكرون .. على حساب أبي لهب

*****23**

182-لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

183-لا طفل يولد عندنا .. إلا و زارت أمه يوماً فراش أبي لهب

184-لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب .. لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب

*****24**

185-سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت.

186-و كيف تقاسموا فيروز عينيها .. و خاتم عرسها..

187-و أقول كيف تخاطفوا الشَّعر الذي يجري كأنها ، الذهب

188-سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف

189-و أضرموا فيه اللهب..

190-سأقول كيف استنزفوا دمها .. و كيف استملكوا فمها

191-فما تركوا به ورداً .. و لا تركوا عنب

192-هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب ؟؟

*****25**

193-بلقيس يا معشوقتي حتى الثمالة..

194-الأنبياء الكاذبون .. يقرفصون ، و يركبون على الشعوب .. و لا رسالة

195-لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة ، نجمةً .. أو برتقالة

196-لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة حجراً صغيراً .. أو محارة

197-لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونه .. أو أرجعوا ليمونه..

198-و محوا عن التاريخ عاره

199-لشكرت من قتلوك ، يا بلقيس ، يا معبودتي حتى الثمالة..

200-لكنهم تركوا فلسطيناً .. ليغتالوا غزالة...

*****26**

201-ماذا يقول الشعر ، يا بلقيس، في هذا الزمان ؟

202-ماذا يقول الشعر في العصر الشعوب ، المجوسي ، الجبان ؟

203-و العالم العربي .. مسحو ق .. و مقموع ..و مقطوع اللسان..

204-نحن الجريمة في نفوقها .. فما) العقد الفريد .. (و ما) الأغاني (؟

205-أخذوك أيتها الحبية من يدي .. أخذوا القصيدة من فمي..

206-أخذوا الكتابة ، و القراءة ، و الطفولة ، و الأماني..

207-بلقيس ..يا بلقيس ..يا دمعاً ينقط فوق أهداب الكمان

208-علمت من قتلوك أسرار الهوى..

209-لكنهم .. قبل انتهاء الشوط .. قد قتلوا حصاني..

*****27**

210-بلقيس ..أسألك السماح ، فربما كانت حياتك فديةً لحياتي

211-إني لا أعرف جيداً أن الذين تورطوا في القتل ، كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي!!

*****28**

212-نامي بحفظ الله ، أيتها الجميلة..

213-فالشعر بعدك مستحيل و الأنوثة مستحيلة

214-ستظل أجيالٌ من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة

215-و تظل أجيالٌ من العشاق تقرأ عنك .. أيتها المعلمة الأصيلة

216-الرسولة قتلوا أنهم .. يوماً الأعراب سيعرف و

ثبث المصادر المراجع :

قائمة المراجع والمصادر باللغة العربية

1-ابن الأنباري(أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن محمد -) أسرار العربية،تح :بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت لبنان، ط 1 ، 1995

2-ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص، تح محمد علي النجار.دار الكتاب العربي، ط 2 ، بيروت،1952

3-ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة،دار الجيل، بيروت، (د ت) .

4-ابن سيده، المخصص، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت،(د.ت)

5-ابن عقيل(بهاء الدين عبد الله-) ،شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،تح :محمد محي الدين .عبد الحميد،المكتبة العصرية،بيروت،2003

6-ابن منظور(جمال الدين)- لسان العرب،إعداد وتصنيف يوسف خياط،دار لسان العرب،
بيروت، (د.ت).

7-أبو العدوس (يوسف) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشر والتوزيع،الأردن،ط 1 ،1997 أبو العلاء (مصطفى-) ،المرأة في الشعر العربي، دار الهدى للنشر والتوزيع،ط2 ،المنيا،2002

8-أبو علي (محمد بركات حمدي) ،البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل،دار البشير،عمان، الاردن،ط 1 ،1992

9-أنيس (إبراهيم -) ، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، ط5 ، القاهرة،1979

10-أنيس (ابراهيم-) ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2 ، القاهرة،1952

11-أنيس (ابراهيم-) دلالة الألفاظ،مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة، ط3 1976،

12-أنيس(ابراهيم) الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة،ط 6 ،1981

13-الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز، ،اعتنى به علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1 ،بيروت،2005

14-أولمان(ستيفن-) دور الكلمة في اللغة،تر:كمال بشر،دار غريب،القاهرة،ط 12 ،1997

15-بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ت.صبري إبراهيم السيد ،منشأة المعارف، الإسكندرية،1995.

16-بركة(فاطمة الطبال-) النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت -لبنان،ط 1 ،1993

17-بشر(كمال-) علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2000

18-البكوش(الطيب -) التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،مكتبة الإسكندرية،مصر،ط 3 ،1992.

19-بليش(هنري -)البلاغة والأسلوبية،تر محمد العمري،إفريقيا الشرق،المغرب-لبنان، 1999

20-بن التواتي(التواتي- مفاهيم في علم اللسان،دار الوعي للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1

.2008

21–بن ذريل(عدنان-) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000

22–بن ذريل(عدنان-)اللغة والأسلوب،مراجعة:حسن حميد،دار مجدلاوي،عمان،ط 2 ،1996

23–بن عبد القادر(الراوي-) أبو بكر ،مختار الصحاح، دار المعرفة،بيروت، ط 1 ،2005

24–بن يحي(محمد-) محاضرات في الأسلوبية،مطبعة مزوار،الوادي، الجزائر،ط 1 ،2010

25–بوحوش (رابح -) البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،
1993

26–بوحوش (رابح-)اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم،عنابة الجزائر،
2000

27–بوزينة (عبد الحميد-)بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي،ديوان المطبوعا الجامعية،الجزائر، دت)

28– .ثويني(حميد آدم-)فن الأسلوب،دار صفاء،عمان،ط 1 ، 2006

29–الحمد(محمد بن إبراهيم-) فقه اللغة ،دار ابن خزيمة،سوريا،2005

30–جيرو(بيار-)الأسلوب والأسلوبية،تر منذر عياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت (دت)

31–حركات (مصطفى -) كتاب العروض،دار الآفاق،الجزائر،2004

32–حركات(مصطفى -)قواعد الشعر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،1989

33- حسان(تمام -) اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة،الدار البيضاء–المغرب،ط4 1994

34–حساني (أحمد –) مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون–الجزائر،1999

35–الحوفي (أحمد محمد -) الغزل في العصر الجاهلي، دار العلم، بيروت(د.ت)

حمو الحاج (ذهبية–) لسانيات التلفظ وتحليل الخطاب،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري،دار الأمل، تيزي وزو،2005

36– .الخالدي(صلاح عبد الفتاح -) إعجاز القرآن البياني،دار عمار للنشر والتوزيع، 2000

37–خفاجي(محمد عبد المنعم -) وشرف(عبد العزيز-)النغم الشعري عند العرب،دار المريخ للنشر، الرياض،1987

38–خفاجي(محمد عبد المنعم-)وآخرون،الأسلوبية والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة،ط 1 ، 1992 .

39–الخولي (محمد علي –) ،مدخل إلى علم اللغة،دار الفلاح ،الأردن،ط 2 ، 2000

40–دي سوسير (فرديناند–) محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986

41–ربابعة (موسى -)الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي،الأردن،ط1 ،2003

42–ربابعة(موسى–)، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 13 10 تموز،1988

43– ربيع(محمد أحمد –) التعبير الوظيفي،دار الفكر،عمان،ط 2 ، 2000

44-رشاد (دارغوث -) وآخرون،في قواعد اللغة العربية،دار العلم للملايين،بيروت،ط 2 1987

45-رضوان(محمد -) نزار وأجمل قصائده في الحب،مركز الراية للنشر والإعلام،القاهرة،ط1 2000

46 –الركابي(جودت–) في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط 2 ،1960

47 –السامرائي (فاضل صالح–) ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها،دار الفكر،عمان،ط 2 ، 1997

48 –السامرائي(فاضل صالح-) معاني الأبنية في اللغة العربية،دار الرسالة، بيروت،ط1 1981

49 –السد(نور الدين) ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة،الجزائر،1997

50 –سعودي أبو زيد(نواري–)، الدليل النظري في علم الدلالة،دار الهدى،عين مليلة– الجزائر،2007.

51 –سلامة أبو السعود (أبو السعود–) ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2002

52–سليمان(فتح الله أحمد –) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،مكتبة . الآداب،القاهرة،2004

53 –سويف(مصطفى–) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر،دار المعارف، القاهرة،ط4 1971

54 –سيبويه،الكتاب،تح عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،1988

55 –اسماعيل(عز الدين) الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي، مصر،1978

56 –السيد (عز الدين علي–) التكرير بين المثير والتأثير،دار الطباعة المحمدية،القاهرة، 1978

57 –شرتح(عصام-) ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2005 .

58 –الشيخ(عبد الواحد حسن-) ، البديع والتوازي،مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،ط 1 ،1999

59 –الصكر(حاتم) ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998

60 –الضالع (محمد صالح–) ، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002

61 –ضيف (شوقي–)، الرثاء، دار المعارف، ط1 ،مصر، (د.ت)

62 –طحان(ريمون)،الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط2 ، 1981

63 –الطرابلسي(محمد الهادي–) ،خصائص الأسلوب في الشوقيات.منشورات الجامعة التونسية،المطبعة الرسمية للجامعة التونسية،تونس،1981 .

64 –عبد الجليل (يوسف حسني –)، التمثيل الصوتي للمعاني–دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، ط1 ، القاهرة،1998

65 –عبد الجواد إبراهيم(رجب–)، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،مصر،ط1 ، 2003

66 –عبد الحميد(محمد محي الدين -)، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية، ،دار الإمام مالك، للكتاب،الجزائر،2004

67–عبد الدايم (صابر–) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي،ط2القاهرة،1993

68–عبد الدايم (محمد عبد العزيز –) ،النظرية اللغوية في التراث العربي،دار السلام،القاهرة،ط 1 ، 2006

69–عبد العبود(جاسم محمد –) مصطلحات الدلالة العربية،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان،ط1 ،2007

70–عبد اللطيف (محمد حماسة –) في بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة،2001

71–عبد اللطيف (محمد حماسة –)،الجملة في الشعر العربي.مكتبة الخانجي،القاهرة،ط 1991,1

72–العبد(محمد -) بحوث في الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي،1999 ، العبيدي(رشيد)مباحث في علم اللغة واللسانيات،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1 2002.

73–عتيق (عبد العزيز–) في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت (د.ت) .

74–عرار (مهدي أسعد –) ، جدل اللفظ والمعنى –دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1 ، عمان،2002

75–عزام (محمد) ،الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت –لبنان ،ط 1 ، 1998

76–عكاشة(محمود-) لغة الخطاب السياسي، ،دار النشر للجامعات،القاهرة، ط 1 ، 2005

77–علام(عبد العاطي غريب –)، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاريونس، .بنغازي، ط1 ، 1997

78–عمر(أحمد مختار –) علم الدلالة،دار العروبة،انقره، ط 1 ، 1982

79–عياد (شكري)اتجاهات البحث الأسلوبي،دار العلوم،الرياض،1985

80–عياد(شكري–) موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب،د م، ط 1 ، 1998

81–عياشي(منذر–)، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1 دمشق، 1990

82–فضل(صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ،دار الشروق،القاهرة،ط1 ، 1998

83–قباني(نزار–) ،الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، 1997

84–القزويني(الخطيب–)، الإيضاح في علوم البلاغة.دار الكتب العلمية، بيروت،د ت.

85 –القزويني(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن-) . شرح التلخيص في علوم البلاغة ،تح محمد هاشم دويدري ، دار الجيل، ط2 ، بيروت،1982

86– .كشك (أحمد) - القافية تاج الإيقاع الشعري،دار غريب،القاهرة،2004

87– .كوين(جون-)، بناء لغة الشعر، تر :أحمد درويش، دار المعارف،مصر، ط 2 1993

88–مالبرج(برتيل-) ،علم الأصوات،إخراج ودراسة عبد الصبور شاهين،مكتبة الشباب،مصر،1988

89 –محمد(محمد أسعد –)، في علم الدلالة،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،2002

90–المسدي(عبد السلام–) ،الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب، ط 3 ، 1997

91 –الملائكة(نازك–) ، قضايا الشعر المعاصر،منشورات دار الآداب ،بيروت،1962

92 –مصطفى(نوال–) ، نزار وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام،2000

93-مصلوح(سعد-) ، النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية،عالم الكتب،القاهرة،ط 3 ، 2006

94-موليبيه(جورج-) ،الأسلوبية،تر بسام بركة،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط 2 ، 1996

95-ناظم (حسن-)، البنى الأسلوبية -دراسة في أنشودة المطر للسياب-،المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء -المغرب،2002

96-الهاشمي(السيد أحمد-) ،جواهر البلاغة، دار الفكر، بيروت،ط 1 ، 2006

97-الهواري(صلاح الدين-) ، المرأة في شعر نزار قباني -دراسة نقدية -،دار البحار، بيروت ط 1 ، 2001

98-يونس(علي-) ، نظرة جديدة في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1993.

99-يونس(علي) ، جماليات الصوت اللغوي،دار غريب،القاهرة،2002

قائمة المراجع باللغة الأجنبية

Jakobson،(roman) Essais de linguistique generale،Traduit et preface Par nucolas ruwet.paris minuit.1963.

Richarrds.I;A;The Philosophy of Rhetoric Oxford .New York.1971

المذكرات والرسائل الجامعية

1- .زغب (أحمد) ، جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه،جامعة الجزائر،2007

2-طبني (صفية) البنية اللغوية لقصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب، رسالة ماجستير،جامعة باتنة – الجزائر،2002

3-عبد الرحمن(محمد مروان سعيد) دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية،نابلس-فلسطين،2006

المجلات والدوريات

1- بلوحي(محمد)، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة،مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب،دمشق،العدد 95 ،سبتمبر،-02-2004.2010

2- البلوشي(سالم-) التنغيم الصوتي، مجلة المجالس الأدبية، يوم15

3-بن يحي (فتيحة-) ، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي،مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب،دمشق -سوريا،العدد 439 ،تشرين الثاني،2007

4-بوعمامة (محمد-) الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد85

5-الجوارنة(يوسف عبد الله -) ، التَّنْغيم ودلالته في العربي□□ة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 2002 ،369

6-عزام (محمد-) ، مستويات الدراسة الألسنية، مجلة الموقف الأدبي، العدد1999 ،249

7-عزام (محمد-) مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي-دمشق، العدد 1991,243

8-عيد(ميخائيل-) ، نزار قباني البدايات والقاموس الشعري،مجلة الموقف الأدبي' دمشق، العدد 1999 ،334

9-محرز(عبد اللطيف-) ، وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 410 ، حزيران،2005

10–المسدي (عبد السلام) ، محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، آذار،1977

11 –المصري (عبد الفتاح–) الصوتيات عند ابن جني في ضوء الدراسات اللغوية العربية والمعاصرة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، العددان 1984 : ، 15،16

12–المعري (شوقي)، ظواهر لغوية في شعر نزار قباني، مجلة الموقف الأدبي دمشق العدد 2007 ، 433

فهرس الموضوعات

الإهداء

شكر وعرفان

المقدمة

المدخل التمهيدي.....5

الفصل الأول :البنيات الصوتية

تمهيد 18

مخارج الأصوات.....22

موسيقى الأصوات المفردة.....23

المقاطع الصوتية..... 43

النبر والتنغيم..... 56

التكرار..... 75

التوازي 80

الفصل الثاني:البنيات المعجمية

تمهيد.....85

تعريف بنظرية الحقول الدلالية..... 85

الحقول الدلالية المستخدمة في المرثية..... 89

القراءة التأويلية للحقول المستخدمة 92

الخاتمة..... 98

مدونة البحث..... 103

ثبت المصادر والمراجع..... 113

فهرس الموضوعات 122